



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES
CAMPUS GUANAJUATO**

**FRACTURANDO LO TRADICIONAL:
REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES
EN LAS PELÍCULAS DE VICENTE FERNÁNDEZ
DURANTE LAS DÉCADAS DE LOS SETENTA
Y OCHENTA DEL SIGLO XX**

TESIS PROFESIONAL

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA**

PRESENTA:

MÓNICA BEATRIZ HURTADO AYALA

DIRECTOR:

**DR. MIGUEL ÁNGEL
GUZMÁN LÓPEZ**

GUANAJUATO, GUANAJUATO

MARZO DE 2023

A mis padres: Delia y Moisés

*Ciertamente nuestra época “no sabe qué hacer”
con una reflexión sobre el carácter masculino,
no sabe qué hacer con el carácter masculino,
pues está demasiado impregnada de angustia y de rabia ante y contra él.*

Franco La Cecla

AGRADECIMIENTOS

Al finalizar esta investigación me siento con el deber moral de agradecer a un montón de personas que me han ayudado a alcanzar este proyecto personal. En primer lugar, quiero darle las gracias al doctor Miguel Ángel Guzmán López, por su apoyo, consejos y lecturas durante estos cuatro años. Sin su ayuda, paciencia y continuos cuestionamientos no hubiera podido llegar a madurar muchas de las ideas que se encuentran articulando esta investigación. La forma en que siempre encamino mis conclusiones a nuevas lecturas me permitió, no sólo avanzar en la investigación misma sino además en mi proceso metodológico. Sin usted, simplemente no lo hubiera logrado. Mi agradecimiento por siempre.

Igualmente quiero extender mi gratitud al Doctor Óscar Ávila, que fue a la primera persona a quien le comenté, hace algunos años que deseaba realizar mi investigación doctoral sobre Vicente Fernández, su influencia dentro de mi formación académica respecto al estudio y análisis de los filmes ha sido medular para esta investigación. Quiero decir que, a pesar de la distancia y los largos periodos en que nos hemos dejado de ver, los reencuentros y las discusiones, que han venido acompañándolos, han traído para mí, reflexión y crecimiento tanto personal como académico. Muchas gracias Doctor, por siempre creer en mí, más que yo misma.

De igual modo, quiero mostrar mi agradecimiento a la Doctora Malú Cueva, que fue mi profesora durante la licenciatura hace ya muchos años, y de cuya formación, se constituyó de manera definitiva parte de mi posicionamiento académico y político. Tal como le comenté antes, su presencia en mi vida sembró la duda alrededor de la forma en que nos organizamos y la aspiración de construir una sociedad con muchas menos asimetrías para las mujeres. Como hace ya casi 20 años, me siento infinitivamente agradecida con usted.

Desde luego también deseo mostrar mi aprecio a cada uno de mis lectores: al Doctor Rogelio Ruíz, a la Doctora Graciela Velázquez y a la Doctora Carlota Meneses, tanto por dedicar un espacio para leer mi trabajo de investigación, así como los oportunos comentarios realizados. Quiero decir, que muchos de sus preguntas me ayudaron a fortalecer la investigación, pero también a observar con otros lentes algunos de los elementos que atraviesan esta reflexión. Les agradezco a cada uno por su tiempo. Igualmente, a mis profesores durante el Doctorado por sus enseñanzas, por sus comentarios y por recordarme mi amor por la historia.

Asimismo, deseo agradecer a mi familia: a mis hermanas, Mayra y Marina; a mis padres, por apoyarme y estar siempre. Al final en ellos encontré la posibilidad de olvidarme un poco de la presión y la ansiedad que implicó, a menudo, todo este trabajo.

También aprovecho este espacio para mostrar mi gratitud a las personas con quien más he estado en los últimos cuatro años y que me han apoyado, a menudo sin darse cuenta, para lograrlo. Realmente ellos han sido el mayor amortiguador cuando más angustiada me sentí al realizar este sueño, a Alberto Carrillo, por su confianza, a Genda, Katia y Jesús; de verdad, sin su compañía durante este tiempo creo que me hubiera vuelto loca.

De igual modo, no puedo dejar de mencionar a Héctor quien, durante este tiempo no sólo fue mi compañero en el Doctorado, sino se convirtió en un verdadero amigo para mí. Gracias por esas pláticas y consejos por el WhatsApp, y por estar cerca a pesar de que tenemos casi 3 años que no nos vemos. A Marte, como siempre, por tus palabras de aliento, por ser mi amigo incondicional y por siempre apoyarme para perseguir mis sueños. A Víctor, Monica y Aby porque después de toda la torpeza que hay en mí me han seguido aguantando y brindado su calidez.

Por supuesto también a mis gordos, mis bebés (Mía, Frida, Ramona, Polo, Laila, Misha, Panda, Ramona y Domingo) por los cuales me levanto todos los días, por estar siempre y regalarme todos los días, colitas contentas cuando llego a casa. Son la luz de mi camino. A mi Bolitas también, te extraño muchísimo.

A mis compañeros de risas, pláticas y memes, Monse, Rafita, Martín y Luis Emilio, gracias por la posibilidad.

Y por supuesto al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme la beca que me permitió cumplir este sueño. A todos y todas infinitas gracias.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO I. DEL ESPACIO FUERA DEL CAMPO: ESTADO MEXICANO, FAMILIA Y GÉNERO	30
CAPÍTULO 2. LUCHANDO CONTRA LA DESIGUALDAD	80
2.1 Feministas mexicanas: Entre el feminismo radical y el liberal	80
2.2 El movimiento homosexual y la construcción de la identidad gay.....	115
CAPÍTULO 3. EL CINE MEXICANO DURANTE LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA..	134
3.1 Del Nuevo Cine Mexicano al Fin de la Industria Nacional	134
3.2 Violencia, desnudos y la emergencia de la femineidad	151
CAPÍTULO 4. ENTRE EL AMOR Y LA PRECARIEDAD ECONÓMICA: REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN <i>EL HIJO DEL PUEBLO</i>	174
4.1 Análisis cinematográfico de <i>El Hijo del Pueblo</i>	174
Secuencia I: Presentación (1'33'').....	180
Secuencia IV: La vida de Vicente (8'52'')	190
Secuencia IX. Amor platónico (17'49'').....	198
Secuencia XII. El enamoramiento (24'12'')	205
Secuencia XVII. La traición y confrontación (31'19'')	214
Secuencia XVI. Yeguas o gallinas (50'13'').....	219
Secuencia XXXVI. Enamorando a Carmen (68'33'')	225
Secuencia XXXIX. La cena (75'51'')	235
4.2 Análisis sociohistórico de <i>El hijo del pueblo</i>	243
CAPÍTULO 5: VIOLENCIA Y DEFENSA DEL HONOR: REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN <i>UN HOMBRE LLAMADO EL DIABLO</i>.....	268
5.1 Análisis cinematográfico de <i>Un hombre llamado el diablo</i>	268
Secuencia I. Presentación.....	276
Secuencia XIII. El encuentro entre Irineo y Julia	284
Secuencia XVI. La venganza de Irineo (31'17'').....	304
Secuencia XXII. La melancolía por Julia (43'52'')	314
Secuencia XXX. El duelo con los Valencia (63'38'')	321
Secuencia XLI. La deshonra de Valerio (89'58'').....	336
Secuencia XLIV. El duelo entre Ramón e Irineo (94'38'').....	351
Secuencia XLV. El reencuentro de Irineo y Julia (100'53'').....	360

5. 2 Análisis sociohistórico de <i>Un hombre llamado el diablo</i>	368
CAPÍTULO 6. EL SINVERGÜENZA Y LA LUCHA CONTRA UNA PATERNIDAD AUSENTE	393
6.1 Análisis cinematográfico de <i>El Sinvergüenza</i>	393
Secuencia II. La pelea de gallos (07'00'')	402
Secuencia II Cecilia, Juan y los gemelos (08'50'').....	411
Secuencia IX. Una segunda oportunidad para Juan (19'22'').....	418
Secuencia XIX. La fiebre de Ramón (35'38'')	428
Secuencia XXII. El alcoholismo de Juan (43'25'')	435
Secuencia XXVIII. El reproche de Ramón (55'56'')	445
Secuencia L. La declaración de amor (85'08'').....	456
Secuencia XLII. I. La cena de navidad (92'40'')	463
6.2 Análisis sociohistórico de <i>El sinvergüenza</i>	473
REFLEXIONES FINALES	487
REFERENCIAS CONSULTADAS:	504
ABREVIATURAS CINEMATOGRAFICAS	522

FRACTURANDO LO TRADICIONAL: REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN LAS PELÍCULAS DE VICENTE FERNÁNDEZ DURANTE LAS DÉCADAS DE LOS SETENTA Y OCHENTA DEL SIGLO XX

INTRODUCCIÓN

Las tensiones sociales que han generado los cuestionamientos alrededor de los géneros en la última década han sido tan estrepitosas y casi con una energía propia que, a menudo, parece interpretarse que son producto de lo inmediato. Las redes sociales abusan de una lectura donde la resistencia de los grupos feministas hubiera nacido casi por generación espontánea, sin embargo, en honor a lo que se observa, esto es un problema que también se vive en la academia, o más bien, dentro del círculo de especialistas dedicados al estudio de las masculinidades. Desde hace algunos años he tenido oportunidad de participar o discutir con otros científicos sociales alrededor del problema del género de los hombres o de las masculinidades, notando de forma preocupante la manera en que se pasa de largo o, francamente, se ignora la importancia de las trayectorias históricas para comprender los fenómenos.

Realmente el problema no es una falta de conocimiento de la historia de las masculinidades o del género de los hombres, sino más bien la imposibilidad de ver el problema en una perspectiva histórica. Entonces a partir de esta se articulan una serie complicaciones teóricas y metodológicas que, estoy segura, difícilmente llegarán a un buen puerto sino se incorpora a este campo de estudio una mirada histórica. Me refiero a categorías que se utilizan de forma indistinta como la de hombre, masculinidades tradicionales, honor e incluso la categoría esencial que modula los análisis, la de masculinidades. Se insiste una y otra vez, o por lo menos ese el punto de partida de cualquier recién llegado a los estudios de las masculinidades, que no existe una masculinidad sino muchas, y para ello se invoca el texto pionero de R.W. Connell, *Masculinidades*.¹ Sin embargo, esta multiplicidad

¹ Robert W. Connell, *Masculinidades*, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 349.

de formas de ser hombre de las que habla el sociólogo australiano solo logran existir en la contemporaneidad; cuando psicólogos, médicos, trabajadores sociales, sociólogos, antropólogos, se refieren a los hombres del pasado, siempre se prefiere hablar de la masculinidad tradicional, así en singular, como si todos los hombres durante los años setentas y ochentas, por ejemplo, hubieran sido hombres con masculinidades tradicionales.

Entiendo entonces por masculinidades como un proceso sociocultural, que al determinar significados/significantes de las prácticas organizan el acceso al poder y a los recursos, siendo encarnado en los cuerpos a través de procesos de apropiación que tienen lugar en la estructura social, por ello canaliza las posibilidades de las experiencias individuales y colectivas definiendo sus identidades. Derivado de esto pienso que existe un error de fondo alrededor de la necesidad de separación con el pasado a través de categorías como Nuevas Masculinidades, Masculinidades Nutricias, Masculinidades en Deconstrucción, Masculinidades no tóxicas, en tanto pretenden romper con el pasado, sirviendo de autoafirmación de una realidad mucho mejor. Insisto que esta noción de avance es derivada tanto de un desconocimiento sobre los procesos que articularon y que continúan articulado la construcción de las masculinidades y del género de los hombres, y qué es delicada en cuanto no nos deja observar la forma en que el sistema de organización desigual, en el que vivimos, se ha articulado. Es decir, es un punto ciego que niega la posibilidad de preguntarnos ¿cómo, frente a coyunturas históricas que lo parecieron fracturar, este sistema, logra sanearse y mantenerse? ¿cómo estos hombres que asisten a talleres de deconstrucción del patriarcado son resultado de la formación no de su padre, ni de su abuelo, sino de un proceso histórico que se remonta, muy probablemente al inicio de la humanidad? No sólo basta tener conciencia me parece que es más prioritario buscar respuestas.

También ocurre que, lamentablemente, las problemáticas de las masculinidades poco han permeado la investigación histórica en el país, ya que buena parte de los estudios de género se continúan concentrando en lo femenino. Entonces hay un doble problema, donde a pesar de la importancia de la reflexión

historiográfica para comprender las masculinidades en otros campos de las ciencias sociales o las humanidades, no se cuenta con las suficientes investigaciones. Entonces tenemos obstáculos alrededor del uso de categorías y conceptos, así como las metodologías en que se estudian, articuladas estas últimas sobre una premisa que, a mi entender, es errónea, partir de la idea de que la masculinidad tradicional es el gran fantasma que hay que derrocar.

Esta situación se vuelve aún más grande cuando se utiliza el cine como una fuente para la investigación. Los estudios de género a través de la producción cinematográfica, o en general, de las fuentes audiovisuales, se enfrentan al hecho de que hay una falta de información historiográfica, o un menoscabo de la perspectiva histórica en la reflexión y como consecuencia de ambas, una mirada sumamente binaria sobre las construcciones culturales contenidas en los filmes. Generalmente, lo que me he encontrado se encuentra profundamente influenciado por la crítica a la masculinidad tradicional (sin explicar qué entienden por este concepto o categoría), en estas investigaciones las producciones cinematográficas del pasado corresponden, casi de forma invariable a esta. Bajo esta mirada entonces el cine, sobre todo el cine comercial en México es una maquina reproductora de la masculinidad tradicional y el patriarcado.

Pero no todo se lo podemos achacar a los puntos de partida conceptuales alrededor de los estudios de género, sino también a una serie de dificultades metodológicas constituidas en el seno de los estudios cinematográficos. Así, ya sea que estas investigaciones estén preocupadas por los discursos fílmicos alrededor de la pobreza, el indio, la familia, los homosexuales o la mexicanidad, por mencionar algunos, existe en muchas de ellas un continuo desfase entre el análisis propiamente dicho de la película y el universo social en el cual se inscribe, constituido este a partir de dos rutas metodológicas particulares: una que ve a los filmes como producto del genio intrínseco de alguno de los involucrados en su producción, en este caso, generalmente, el director, y otra, quizá un poco más densa, es la que lo observa como un forjador de las representaciones capaz de jugar con bastante eficiencia sus recursos y actuar como legitimador del orden

existente, es decir, el cine idealiza y amortigua una realidad con la que sólo se conecta en cuanto le ayuda a su propia evasión o legitimación.

Me parece que el elemento que modula esta interpretación deriva de una fuerte influencia de la teoría feminista emergida durante los setenta que han provocado lecturas monolíticas donde la cámara (tecnología), la mirada (voyeurista) y el área de acción histórica son leídas como participantes del poder fálico.² La pregunta interesante para nosotros sería entonces ¿hasta qué nivel las feministas podemos continuar utilizando los análisis históricos como arma política? El cuestionamiento resulta pertinente por doble partida ya que, por un lado, dos de las teóricas más importantes de los análisis del género dentro del cine: Mulvey y De Lauretis conciben estos procesos hermenéuticos en estos términos. Así el texto seminal de Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, utiliza la teoría psicoanalítica a fin de poner de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica;³ mientras que Teresa de Lauretis quien, a pesar de que propone un desplazamiento de la discusión de la forma del texto y sus efectos en el sujeto, hacia una estética de la recepción, entendida aquí como polimórfica, en De Lauretis prevalece un marcaje claramente político que invitan a la construcción de una nueva estética y teoría fílmica feminista con vistas a desbaratar el orden existente.

La construcción de una posible respuesta es un proceso complejo que se articula alrededor de los debates historiográficos sobre objetividad, comprensión-explicación y la función social de la disciplina, empero quizás la crítica que se encuentra en el trasfondo de esta investigación es la manera en que la aplicación e interpretación de las propuestas emanadas de las reflexiones de Mulvey o Lauretis se han tornado un obstáculo para lecturas mucho más dinámicas alrededor de la manera en que se construyen los significados, símbolos o representaciones del género en el cine. Y a este respecto habría que aclarar que la dificultad no es que no existan otras herramientas teóricas puesto que ya desde finales de los ochenta

² Teresa de Lauretis y Susana Mayorga, "Repensando el cine de mujeres" en *Debate feminista*, Vol. 5, 1 de marzo de 1992, pp. 203-232.

³ Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo" en *Screen*, Núm. 16, Vol. 3, Otoño de 1975, p. 6

varias teóricas observaron, cómo la propuesta de Mulvey se había transformado en una camisa de fuerza, por ejemplo, escritoras como Carol Clover, Gaylyn Studlar o Lilian Williams consideraron vital trascender las reflexiones constituidas a partir de la heterosexualidad, el psicoanálisis y el cine hollywoodense, y que habían permitido a Mulvey constituir su propuesta.

La propia Teresa de Lauretis forma parte de los esfuerzos por construir una visión mucho más enriquecedora de la propuesta de Mulvey, influenciando de manera vital los análisis cinematográficos a través de su categoría tecnología del género, sin embargo, en mi opinión prevalecen problemas en la propuesta de De Lauretis. Si bien es verdad, esta teórica realiza un análisis mucho dinámico ya que no sólo se encuentra preocupada únicamente por la construcción de la mirada femenina sino también por la forma en que esta se deriva de la recepción también femenina del público, hasta aquí todo parecería bien. Sin embargo, esto avanza de forma más aletargada cuando nos damos cuenta de que esta premisa sólo encontraría eco en las construcciones cinematográficas vanguardistas no modernistas y no clásicas, o más concretamente aquellas construidas por ciertas propuestas del cine feminista como *Born in flames*, *Redupers* o *Jeanne Dielman*.

De Lauretis supone de forma muy poco crítica, desde mi perspectiva, que el cine clásico y todos sus géneros: acción, melodrama, terror, etcétera no pueden edificar representaciones de género ni contradictorias ni enfrentadas, y tampoco pueden estos filmes, más populares y comerciales, ser capaces de construir mediaciones a través de las cuales puedan vincularse con un amplio espectro de público femenino y masculino. Esta visión parcializada, lamentablemente, no es exclusiva de Mulvey o De Lauretis sino de muchas investigaciones que han partido teórica y metodológicamente a partir de sus propuestas, exhibiendo el agotamiento de un modelo; sobre todo porque que la historia social nos ha demostrado, ya en muchas ocasiones con una gran variedad de investigaciones que la dominación masculina y la opresión femenina han estado históricamente dislocadas. ¿Es posible que esta condición exista como réplica, espejo o encontrada en el universo cultural cinematográfico?

A este respecto nos parece que uno de los principales problemas se debe a que la teoría crítica feminista ha realizado poco esfuerzo por hacer ingresar lo masculino en el análisis cinematográfico. Las masculinidades y sus representaciones, entendidas aquí no únicamente como imágenes visuales, realmente constituyen, después de más de cuarenta años, una problemática que se mantiene en las periferias de estas investigaciones esencialmente porque hay poco trabajo que constituya este tema como eje principal pero además porque hoy estas mantienen la preeminencia de los marcos feministas como ejes de análisis.

Estamos ante un doble conflicto, el que deviene de la ausencia de preocupación por las construcciones socioculturales que se alimentan y dan pie a la articulación de las masculinidades, fenómeno evidentemente palpable a pesar de que algunas teóricas feministas han observado un contexto académico más bien favorecedor como es el caso de Tania Modleski que ha increpado, por ejemplo, que los recientes desplazamientos en los estudios de género hacia el campo de las masculinidades provocaron el repliegue de las inquietudes alrededor de la dominación de las mujeres. Esta teoría colocó especial énfasis en la enorme hostilidad hacia estas, incrustada tanto en los proyectos de las corrientes críticas contemporáneas, así como en las profundas complicidades entre estas y algunas manifestaciones culturales como el cine, las cuales en conjunto han originado un retroceso impresionante y preocupante en las demandas del feminismo.⁴

Un segundo problema se teje en términos metodológicos, ya que las investigaciones se han movilizadas, tal como hemos referenciado hasta aquí, en un espectro que va desde las posiciones del psicoanálisis de Laura Murley y el deconstructivismo de Teresa de Lauretis, achacando a las representaciones realizadas en el cine la función de creadoras de arquetipos, constructoras de subjetividades y el abonar al mantenimiento de la gran estructura falocéntrica de la que se derivan. Sin embargo, debemos igualmente reconocer que hay posiciones revisionistas que resultan problematizar de forma más densa el fenómeno

⁴ Tania Modleski, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, **New York**, Routledge, 1991, pp. 416.

pongamos un caso. Spencer Neale en *Masculinity as spectacle* fue bastante crítico respecto a las lecturas realizadas en el análisis cinematográfico, ya que no sólo fue uno de primeros académicos en tratar de encontrar un espacio para reflexionar la masculinidad desde el cine sino además por rearticular la propuesta de Murley. Neale se desvió de los marcos referenciales de la teórica mulveyana que observaba que un personaje femenino solo podía llegar a ser alguien a través de la mirada de una audiencia masculina, siendo las mujeres representadas quienes creaban el espectáculo y ocurriendo que los héroes estaban allí para impulsar la historia, la acción y el control de todos los elementos que los rodean, identificándolos como el ideal del ego, es decir, un varón más perfecto, más poderoso, más completo.

Neale propone que esta conclusión es insuficiente y considera que para comprender la articulación de lo femenino tendríamos que poner énfasis en lo otro, por ello no descuenta el espectáculo masculino, explorando las representaciones de los varones en relación con las convenciones cinematográficas y estableciendo que hay también una amplia dinámica entre los personajes masculinos con sus espectadores. De esta manera respecto al cine hollywoodense de los años sesenta y setenta asienta que realizaron un esfuerzo muy importante por evitar cualquier erotización del cuerpo de los hombres y por convertirlos en el ideal de racionalidad.⁵

Incluso en interpretaciones mucho más cercanas a encontrar paralelos entre las dicotomías femeninas en el cine como es el caso de Peter Lehmann, podemos encontrar líneas de fractura. Así Lehman en un recorrido transversal por varias manifestaciones artísticas, entre ellas el cine, asienta que la cultura patriarcal ha realizado un esfuerzo extraordinario por mantener velado el cuerpo masculino, especialmente sus genitales, originando una ansiedad en la sociedad occidental que se torna no sólo generalizada sino sumamente tóxica. De esta manera las representaciones masculinas se mueven en el despliegue de una dicotomía que recuerda aquella que se ha construido sobre las mujeres de virgen/prostituta, o se exagera el poder del falo o se le considera *pitiful*, ambos en un nivel de comedia que para muchos hombres seguramente se torna preocupante, en virtud de estar

⁵ Steve Neale, "Masculinity as spectacle", *Screen*, vol. 24, Noviembre-Diciembre 1983, pp 2-17.

enlazado con la homofobia, el miedo a la castración o poseer un miembro que no mida la suficiente. La premisa que subyace entonces detrás de los filmes por mantener “el buen gusto” a fin de evitar la perversión o la corrupción, ha mantenido un misterio incólume sobre lo masculino, preservando con ello el poder del falo.⁶

¿Es posible ir más allá de una lectura de opresión para las mujeres en el cine comercial y/o popular? La respuesta desde luego que es sí, ya que Neale o Lehmann han dado unos primeros vestigios de que lo masculino juega también un papel vital dentro de las construcciones dramáticas, si bien prevalece un fuerte resabio de la teoría patriarcal, el hecho de que ya se cuestione el papel de los personajes varones y que se apele a la importancia del cuerpo masculino dentro de la erotización del mundo occidental, inscribe una mirada más enriquecedora sobre los análisis fílmicos. Ponemos como puntos de referencias estas investigaciones para que se pueda observar las líneas críticas y de reconstrucción que observamos, en ambas investigaciones prevalece la premisa que intenta explicar el movimiento histórico en términos de la gran estructura patriarcal, ocurriendo que a partir de aquí se tejen otras dificultades, como aquellas cuyo debate permanece latente, ¿la masculinidad se encuentra en crisis? ¿es posible que un filme posea y se construya con la coherencia que le atribuye las teorías críticas feministas? Pienso que a pesar de que en términos metodológicos algunas investigaciones sugieren una agenda articulada desde una perspectiva histórica, los resultados se distancian de aquellos procesos que, desde nuestra opinión, serían importantes para releer los filmes, tales como la producción de los discursos cinematográficos, así como los procesos de circulación.

Incrustados en estas problemáticas, se presentan preocupaciones constituidas por la presencia del autor en el filme, ¿actúa como colaborador de la producción o es una personalidad? ¿es una construcción individual o colectiva?⁷ De

⁶ Peter Lehmann, *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia, Temple State University Press, 1993, pp. 284.

⁷ David BORDWELL, *El arte cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995. pp. 45-47.

esta manera considero que si bien la tendencia contemporánea de las reflexiones fílmicas han realizado un interesante trabajo alrededor de la manera en que se constituyen las representaciones de las masculinidades al expresar los grandes puentes explicativos entre la estructura sociohistórica y su enunciación en un discurso fílmico, dichas interpretaciones a la luz de la teórica crítica fílmica, no logran resistir una reflexión que explique por ejemplo, los saltos y encumbramiento entre los géneros cinematográficos como lo son el de acción, suspenso o cómo feneció el género de la comedia ranchero, tan popular en México, más allá de procesos tejidos en términos de reconstitución del sistema patriarcal. En este sentido considero importante pensar primero en las coyunturas históricas que alimentan estos procesos y la presencia de sus realizadores, a fin de ir más allá de la mera conclusión que habla sobre la construcción de arquetipos y procesos de subjetivación, para dirigirnos a la forma en que las películas responden por un lado a preocupaciones colectivas y sus sentidos son constituidos en la interacción social.

Se trata así de una agenda urgente porque a la sombra del actual estadio de los estudios de las masculinidades en México, no es posible rehacer las lecturas más allá de las lógicas binarias que han determinado y que se han constituido como conclusión tras de las investigaciones. No sólo es que ese binarismo sea inexistente entre las mujeres y hombres como sujetos históricos sino tampoco en la realidad fílmica, como lo ha señalado De Lauretis.⁸ A este respecto, sostengo que una investigación inscrita sólo en los títulos, sinopsis,⁹ una breve secuencia, imagen o incluso una frase “importante” del filme no alcanza a definir o reconstruir las problemáticas que pudieran involucrar la construcción de los personajes masculinos o también femeninos ya que, bajo esta metodología las representaciones son mutiladas de su riqueza sociocultural en cuanto son descontextualizada, tanto de su realidad histórica como de su realidad fílmica.

⁸ Teresa de Lauretis “La tecnología del género” en Teresa De Lauretis. *Diferencias, Etapas de un camino hacia el feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2000, pp. 33-69.

⁹ Carl J. Mora, *Mexican Cinema. Reflection of a society, 1896-1988*, Berkeley, University California Press, 1982., pp. 256.

No se trata de una formulación ciertamente novedosa ya que ha encontrado bastante operatividad en otros estudios y que tampoco implica agotar hasta el último segundo al filme, más bien se trata de desmembrarlo en cada una de las líneas que se sugieren en torno a las masculinidades a fin de leerlas en términos de la realidad sociohistórica a la que responde y articula. A este respecto propongo seguir las líneas que generalmente han sido problemáticas en los estudios de las masculinidades a saber, violencia, paternidad, sexualidad, relaciones homosociales, amor, proveeduría económica, trabajo, corporeidad, etcétera ¿cómo es el que la película construye este eje de las masculinidades y cómo se articula con los otros? ¿qué peso tiene en la constitución de la hombría o virilidad? ¿de qué son síntomas o qué fueron lo que detonaron?

El esqueleto de esta investigación pretende debatir las lecturas monolíticas que se han realizado sobre la producción cinematográfica “comercial” en el México, a la que se han limitado a conferirle un sedimento patriarcal sobre los significados dados a las prácticas.¹⁰ Así, a través de la aplicación de una metodología que involucra el análisis del filme como unidad histórica, queremos poner sobre la mesa la manera en que ciertos grupos pueden mantener una posición más “tradicional” sobre los significados y las prácticas relacionadas con los procesos de masculinización, pero que esto no implica necesariamente coherencia ni tampoco desplazamiento. Nuestra propuesta está tratando de mostrar que las representaciones fílmicas de las masculinidades van más allá de la triada hombre-macho-racional, sino que son mecanismos muchos más complejos y el resultado de luchas identitarias que involucraron a las mujeres, otros géneros, así como a los propios hombres, y que estas disputas no se restringen exclusivamente al cine de autor o no comercial. Como consecuencia de esto, es indispensable leer al cine sumergido constantemente en tensiones socioculturales donde es posible observar procesos de negociación, resistencia y movilización de formas de masculinidad a favor de otras.¹¹

¹⁰ Siboney Obscura “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano” en *Cultura y Representaciones Sociales*, núm. 11, 2011, pp. 159-183.

¹¹ Conell, *op.cit.*, p. 97.

Desde luego se trata de una discusión particular que se produce a partir de otras reflexiones más generales alrededor de ¿si los discursos anteceden a la realidad o es la realidad la que los forja? ¿cuál es el papel de los sujetos dentro de la construcción de estos? O más concretamente, ¿los filmes existen como una realidad *per se* o si la articulación de su discurso ofrece una única lectura inscrita dentro de mecanismos ideológicos? Quizás como en ningún otro terreno parece urgente atender el planteamiento de estos cuestionamientos como en aquellas investigaciones que pretenden estudiar la construcción de las representaciones de los géneros ya que, por lo menos en términos epistemológicos, muchas de ellas no logran sacudirse una lectura donde la construcción de los significados tiene una marcada lectura binaria de las representaciones. Esta investigación entonces utiliza como esqueleto estos distanciamientos teóricos y pretende mostrar de forma simultánea que la historia es una herramienta invaluable para comprender la construcción de los géneros.

La investigación coloca énfasis en los procesos de disputa, continuidad, ruptura y marginación sostenidos alrededor de la construcción de las masculinidades durante las décadas de los setenta y ochenta a través de las películas realizadas por el actor Vicente Fernández. Más específicamente, nuestra reflexión e indagación se constituirá a partir de las películas *El hijo del pueblo* (1974)¹², *La Ley del Monte* (1976)¹³, *Un hombre llamado el diablo* (1983)¹⁴ y *El sinvergüenza* (1985)¹⁵, las cuales parecen discutir una serie de ejes importantes dentro de la construcción de las masculinidades durante el período, tales como la sexualidad, la paternidad, el amor, la violencia y la proveeduría económica,¹⁶ tal

¹² Gregorio Wallerstein y Vicente Fernández, Rene Cárdena, *El hijo del pueblo*, México: CIMA Films, 1974, 91 min.

¹³ Gregorio Wallerstein y Vicente Fernández, Alberto Mariscal, *La Ley del Monte*, México: CIMA Films, 1976, 105 min.

¹⁴ Antonio Matouk y Vicente Fernández, Rafael Villaseñor, *Un hombre llamado el diablo*, México: CIMA Films, 1983, 90 min.

¹⁵ Luis Bekris y Vicente Fernández, Rafael Villaseñor, *El sinvergüenza*, México: CIMA Films, 96 min.

¹⁶ Percibimos que estos ejes actuaron como significantes dentro del proceso de construcción de las masculinidades durante el período, entendiendo significativo un poco dentro de la propuesta de Jacques Lacan, donde este es entendido como un elemento que no sólo se refiere a las palabras sino

como detallaremos un poco más adelante lo anterior no significa que esta investigación construyó fronteras epistémicas a partir de dichos filmes sino más bien, estos nos sirven para mostrar: por un lado, la complejidad de las representaciones constituidas tanto en otras películas surgidas durante el periodo, las del propio Fernández, así como la manera en que estas propuestas fílmicas pervivieron, resistieron, diluyeron, socavaron o legitimaron la distribución del poder.

Los años setenta y ochenta fueron particularmente importantes para la construcción de los géneros en el mundo occidental ya que las movilizaciones sociales, sobre todo aquellas que pugnaban por la reivindicación de los derechos civiles, removieron los esquemas de organización social; inmersas en este proceso pero también alimentándolo, las movilizaciones en el contexto nacional asistieron el fenecimiento del Milagro Mexicano, dando pie al ascenso de una serie de posiciones sociales que disputaron la forma en que estaba organizado el poder. Dichas posiciones se constituyeron como consignas emanadas de jóvenes, mujeres,¹⁷ socialistas, obreros, campesinos¹⁸ quienes, en ciertos escenarios, se confesaron insatisfechos ante los esquemas de distribución de los recursos políticos, económicos y culturales.

Sostengo a este respecto que, entender la agitación social de ambas décadas y la sociedad que fue configurando, implica una concienzuda reflexión de los procesos genéricos, no únicamente en lo tocante a los espacios que lograron o no agrietar los movimientos feministas, sino también en lo que respecta a la renuencia, impavidez, adhesión, reflexión o virulencia con la que respondieron los

también imágenes, relaciones o actos que están inscritos en un sistema simbólico cuyo significado no tiene valor por si mismo, sino que lo adquiere en virtud de su diferencia con los otros elementos del sistema, en relación con el otro, de tal suerte que lo define como “lo que represe a un sujeto para otro significante”. Fabián Becerra-Fuquen, La noción de lenguaje en Jacques Lacan: del signo lingüístico en Saussure al algoritmo sussureano en Lacan en *Revista Filosofía*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Vol. 16, Núm. 1, 2017, p. 180-192.

¹⁷ Alma Rosa Sánchez Olvera, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)*, Distrito Federal, UNAM/Plaza y Váldes, 2002, pp. 197.

¹⁸ Verónica Oikión Solano y Marta Eugenia García Ugarte, *Movimientos armados en México, siglo XX: Los movimientos de las últimas décadas*, Zamora, El Colegio de Michoacán/CIESAS, 2006, pp. 799;

varones -y también otras mujeres-, tanto como colectivo y de forma individual, frente al escenario del periodo.

Estamos ante un momento interesante por partida doble ya que una serie de procesos vinculados a los vaivenes en la economía capitalista mexicana –que descalabraron a la clase media y agudizaron las condiciones de desigualdad–; la revolución sexual,¹⁹ el incremento del acceso a los estudios universitarios aparejado con una amplia secularización de las prácticas; la creciente tendencia a la izquierda de los movimientos sociales; los nuevos bríos adquiridos por el feminismo mexicano, las consignas de la comunidad homosexual, la epidemia del SIDA, la popularización de la televisión mexicana, entre otros elementos, imprimieron sobre las masculinidades amplias tensiones que derivaron, algunas veces, en reajustes a los significados dados a las prácticas del género masculino, de tal suerte que, los años setenta y ochenta se pueden observar cómo los tiempos de una crisis donde se fortalecieron o nacieron los elementos que constituirían las masculinidades hegemónicas de la sociedad global. Simultáneamente, el periodo exhibe la reticencia o impavidez de parte de un sector de la sociedad mexicana por mantener empoderadas aquellas formas de ser hombre vinculadas al proyecto nacionalista de los gobiernos emanados de la revolución. Es un tiempo de ajustes medulares en las configuraciones genéricas que, como podremos observar más tarde, no deshicieron los nudos con los que se encontraban sostenidas las históricas relaciones de desigualdad entre hombres y mujeres, así como entre los propios varones, pero caminaron hacia el replanteamiento y la reflexión de las políticas del Estado mexicano, la propia producción del conocimiento, nuevos proyectos de legitimación masculina, las experiencias de masculinización así como las relaciones cotidianas entre hombre y mujeres.

Desde otras disciplinas algunas investigaciones han observado ambas décadas como los años que sentaron las bases del proyecto de las “nuevas

¹⁹ Carlos Monsivais, *Que se abra esa puerta: Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México, D.F., Paidós, 2011, pp. 196.; Karina Felitti, «De la “mujer moderna” a la “mujer liberada”. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)» en *Historia mexicana*, vol. 67, núm. 3, Ciudad de México, pp. 1345-1393, Disponible en: <https://dx.doi.org/10.24201/hm.v67i3.3531>

masculinidades”, si bien reconocemos que se trata de una perspectiva organizativa que ayuda a establecer los “orígenes” de la reflexión y crítica social que ha implicado la deconstrucción del género masculino contemporáneo, pensamos que esta evaluación es un tanto teleológica y parcial de la realidad del periodo. La presión que ejercieron los procesos sociales que enunciamos antes aunado a otros de carácter un tanto menos local sobre la sociedad mexicana no únicamente ofrecen una lectura lineal y de “avance” alrededor de las masculinidades, de esta forma, estos años son valiosos no exclusivamente porque derribaron muros o abrieron puertas, sino también porque construyeron otras plazas de hegemonía, al tiempo que cerraron espacios para generaciones de varones que emergerían siendo “menos hombres”, algunos de estos colectivos pugnarían de formas por demás virulentas, la reivindicación de su hombría y virilidad, la que tal vez, dicho sea de paso, no sería leída ciertamente como moderna y progresista pero para ellos, si lo suficientemente legítima.

Las películas de Vicente Fernández nos ofrecen la posibilidad de discutir, ampliar y complejizar el desenvolvimiento de estos años y la naturaleza abigarrada de las masculinidades, al mostrar la posición de un sector de la sociedad mexicana que conservó una línea relativamente estable con aquellas formas de ser hombre más vinculadas a los proyectos posrevolucionarios y que quizás serían de más larga data. De esta manera, los filmes exhiben los mecanismos a través de los cuales estas formas de ser hombre pugnarían o defendieron su territorialidad y legitimidad en medio de un proceso significativo de cuestionamiento a sus proyectos de hegemonía, siendo así una parte de su respuesta la conservación y estabilidad de significados. Se trató de una imperturbabilidad de los personajes varones que se torna hasta anacrónica, sobre todo cuando la trama se construye sobre espacios rurales; debe resaltarse, sin embargo, que esta no significa falta de movilidad, muy al contrario, el aplomo con el que los personajes de Vicente Fernández se despliegan a través de las películas es ya de sí una de las importantes estrategias para mostrar su capacidad de dominio y control. De esta manera estamos ante una lucha explícita por no dejar fenecer ciertos vínculos semánticos como el honor, virilidad, valentía, respeto, religiosidad, proveeduría económica, templanza, entre

otros, mientras se lanza a la crítica soterrada de aquellas formas de ser hombre que emergieron como “diferentes” o “nuevas” durante el periodo.

No es difícil coincidir con las aseveraciones que encuentran fuertes coincidencias entre las películas de Fernández y los melodramas o comedias de la llamada Época de Oro, insistiéndose con ello en la poca creativa narrativa y estética de estas producciones. Sin embargo, nosotros consideramos que más allá de las limitaciones cinematográficas de estos filmes, resulta mucho más interesante cuestionarnos, ¿por qué se mantienen estos proyectos en un mar de urbanización, culto al fisiculturismo, sexualización de los contactos de género, nuevas modas en la vestimenta masculina o la Época Dorada de la telenovela mexicana? ¿es posible entender la presencia y el encumbramiento de Vicente Fernández a partir de la construcción de una forma de ser hombre en sus producciones cinematográficas? ¿cuál es la posición de los realizadores ante la construcción del ser hombre? ¿qué nos dicen los filmes alrededor de las masculinidades?

La lectura contemporánea que se hizo sobre Vicente Fernández construyó un vínculo entre el cantante/actor y otras importantes figuras masculinas que empoderaron al charro o resignificaron el mundo rural y popular como el auténticamente mexicano, léase José Alfredo Jiménez, Pedro Armendáris, Jorge Negrete o Pedro Infante, a este respecto es importante destacar que esta aparente continuidad, de la que Fernández es el heredero, tiene una doble arista: por un lado, lo que ya hemos sugerido, una persistencia en la sensibilidad social respecto a lo que podría significar su figura y por otro, el trabajo que el propio cantante/actor así como sus colaboradores y productores involucraron para construir este significado, sin que ambas líneas explicativas puedan comprenderse de forma independiente.

De esta manera consideramos vital señalar que esta línea de continuidad lo mismo parece derivada tanto de la plasticidad actoral de Vicente, difícilmente palpable entre otras figuras de la época, y que movilizó en un abanico de matices melodramático que abonaron su relación, no con cualquier tradición sino específicamente con la institucionalizada por Pedro Infante, como evidencia de esto, lo mismo encarnó al revolucionario despechado y abandonado que recorría con

amargura la sierra de Jalisco, que el Don Juan dicharachero y emprendedor que logró cambiar su destino a través de una taquería en un barrio popular en la Ciudad de México. En la base del cine nacional se encuentra el actor, por lo que no el análisis formal mostrará cómo la presencia corporal y su capacidad histriónica jugaron un papel esencial dentro de la construcción de los mensajes.

Por otro lado, también hay que señalar que estamos ante un empresario persistente que aprovechó un nicho de consumo, al volver la mexicanidad pieza esencial del edificio que constituyó su vida profesional quien, en contraposición con figuras como Infante, Negrete u otros más contemporáneos como Antonio Aguilar, hizo de ese performance público su vida privada. Así el actor se autodefinió desde bien pronto como un hombre de rancho, haciéndose construir uno en 1980 de más de 500 hectáreas que rápidamente se convirtió en un atractivo turístico en el occidente del país y que le significó, un acercamiento vital con su público, otro giro de negocio, pero sobre todo una borrosa frontera entre la figura pública y el individuo.

Hay en los filmes de Fernández elementos muy singulares que lo vuelven una herramienta esencial para comprender la masculinidad de los hombres que crecieron a partir de los años setentas, esta especificidad histórica reside en su carácter “popular”, comercial, standard, burdo, incluso descuidado que los instalaron como un punto más en la constelación cinematográfica del cine comercial del periodo, siendo justamente en esta condición que nosotros observamos la posibilidad de captar las líneas que constituyeron algunos proyectos de género, al elucidar ciertas arenas de luchas en los significados dados a las prácticas de masculinización; desde otra arista igualmente, en las películas hay la firma de un proyecto peculiar que da cuenta de la preocupación de los sujetos y con la suficiente fuerza de arrastre tanto para encumbrar un individuo como para mantener a las masculinidades vinculadas con los proyectos del Estado-nación dentro de la construcción de significados de género.

Sin embargo, no todo es masculinidad vinculada con el proyecto estatal posrevolucionario, el análisis fílmico me permitió observar que, a contracorriente de

mi mirada inicial, si bien existe esta evidente resistencia y continuidad en términos diacrónicos y sincrónicos, los filmes de Fernández poseen algunas referencias mucho más modernas que parecen emanar de las transformaciones sociales que se vivían durante el periodo, sobre todo aquellas vinculadas con la paternidad. Realmente ocurre que, dentro de las tramas, los personajes de Fernández: Vicente, Irineo y Alberto se enfrentan a la necesidad de negociar o simplemente aceptan con soltura ciertas prácticas que podría considerarse como demasiado modernas para sus representaciones de varones tradicionales. De ahí no se sigue que entonces que al aire fuertemente tradicional de muchas de sus prácticas desaparezca, muy al contrario, frente a sus valores un tanto más conservador es posible notar con más fuerza la negociación o aceptación justamente de estas prácticas que se observan como vanguardias dentro de su espacio sociohistórico. Estamos más bien frente a una profunda una lucha identitaria que exhibe la alteridad como eje modular.

Uno de los puntos de partida de esta investigación se refiere, tal como lo hemos señalado, a una serie de problemas de carácter metodológico que han acompañado a los estudios de las masculinidades en lo general y las realizadas a partir del cine en lo particular. Por esta razón partí de una reflexión del contexto histórico en el que surgieron los filmes, haciendo un recorrido por los procesos que, desde mi perspectiva, incidieron o afectaron durante los años setenta y ochenta, la edificación de las masculinidades. Este primer paso deriva desde luego de un posicionamiento teórico donde entendemos la construcción del género como resultado de los procesos sociohistórico, y no como mero reflejo de determinantes biológicos y naturales, en donde tienen lugar una serie de disputas de empoderamiento que alimentaron las desigualdades no sólo entre los hombres y las mujeres, sino también entre los propios hombres. De esta manera, si bien esta investigación hizo una reflexión a partir del gran estructura que coloca límites a los géneros, es decir, el patriarcado, por otro lado, se deslinda de la percepción que lo observa como una unidad homogénea y amorfa, entendiéndolo más como un sistema histórico que ha enfatizado la asimetría de las jerarquías sociales basándose en el sexo biológico, a través de su incidencia sobre los sujetos, pero

cuya supervivencia deriva de las propias estrategias y los procesos de apropiación de estos en los diferentes momentos históricos.

Así estas estrategias y disputas tienen una de sus más importantes arenas de luchas lo cultural, por lo que encontramos en el cine, un espacio demostrativo a través del cual habremos de dar cuenta de las herramientas y mecanismos bajo los cuales se mueven estas batallas y las desigualdades de las que son resultado y las que originan. Por ello nuestra investigación encuentra como referente esencial el posicionamiento de las películas dentro del contexto general de producción social, colocándolas no únicamente en el entramado estético del periodo, sino situándolas como resultado y causa de la posición social de quienes se involucraron en su producción. Es decir, realizamos un análisis sociohistórico de los filmes que desembocará en una deconstrucción interna de cada una, las que serán canalizadas a partir de los personajes encarnados por Vicente Fernández.²⁰ Lo anterior, no significa una exacerbación indiscriminada de esta figura sino que más bien se eligió este camino tratado de seguir el lenguaje de la fuente ya que las tramas de las películas seleccionadas están construidas de tal manera que, es sobre él que recaen prácticamente todas las tensiones visibilizadora o invisibilizadora de los significados dados a las prácticas de masculinización.²¹

Desde luego que esta investigación intenta distanciarse de las reflexiones que han visto en las películas de Fernández una construcción patriarcal que alimentó los estereotipos, y más bien se dirige a pensar los filmes como una de las propuestas dentro del proceso de construcción de la masculinidad hegemónica. Señalando que esta no es percibida como una posición estructural a la que están sometidos de manera preexistente los individuos, sino más bien una herramienta que constituye las identidades, así como una estrategia que alimenta y determina la forma en que estaba organizado el poder. Es decir, lo que desde mi óptica parece ocurrir es que, la hegemonía masculina transformó a los individuos y su estructura

²⁰ Pierre Sorlin, *Sociología del Cine: La apertura para la historia del mañana*, Trad. Juan José Utrilla, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 26.

²¹ Christian Metz, *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971, p. 65.

social al tiempo que estos, a través de la apropiación, rehacen bajo ciertos procesos esa misma estructura, de tal manera que en la construcción de las masculinidades, los sujetos y la estructura se encuentra mutuamente implicados en una relación indisoluble, donde no tiene sustento una relación lineal sino más bien lo que prevalecería es una dependencia continua entre estructura social e individuos sexuados, por lo anterior, no podríamos hablar de una masculinidad sino de masculinidades que compartieron algunos significados y/o significantes de acuerdo con su contexto espacial y temporal.

Derivado de lo anteriormente señalado, lo que explicaría la sobrevivencia del patriarcado no es su unilateralidad ni tampoco la violencia, sino la capacidad recreadora de las masculinidades hegemónicas para mantener, en medio de los propios retos sociohistóricos, su legitimidad. Justamente es, en medio de este proceso, donde se inserta esta investigación, ya que pretende exhibir cómo la construcción de la masculinidad hegemónica, durante las décadas de los setenta y ochenta, no fue un terreno liso ni ausente de tensiones, sino que su proceso de legitimación implicó una serie de cambios sociales donde se tambaleó y cuestionó las formas “tradicionales” en que estas se habían construido.²² Hemos insistido que la edificación de los géneros es un espacio de tensiones socioculturales que implicaron procesos de marginalización, discriminación y subordinación no únicamente de los hombres sobre las mujeres sino también de unos hombres sobre otros hombres.²³

Estos procesos derivaron y nutrieron la construcción de una serie de representaciones, que para esta investigación son entendidas como estrategias simbólicas para determinar posiciones y relaciones en medio de procesos identitarios profundamente complejos y contradictorios, los cuales implicaron exhibir una forma de ser en el mundo que provino de aquellos que tenían el poder de

²² Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, México, D.F., Paidós, 2007, pp. 316.

²³ Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Martha, Lamas *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género/Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 290.

nombrar y de los procesos de resistencia o sumisión de aquellos a quienes se nombraba, es decir, fueron el resultado de la interacción entre los sujetos o grupos, así como de los procesos de diferenciación social.²⁴ Bajo esta perspectiva las representaciones no deben ser consideradas exclusivas del grupo que las colocó en los filmes sino, tal como parece mostrar este acercamiento, hay espacios de coincidencia entre los diferentes grupos al tiempo que existen tensiones que desembocaron en formas híbridas de masculinidades que poseyeron la suficiente legitimidad para mantener la superioridad de unos colectivos sobre otros.

Estas luchas identitarias y de estrategias de hegemonía parecen derivadas y alimentan los desplazamientos y negociaciones que la modernidad imprimió sobre el patriarcado durante la década de los setenta y ochenta. Así por un lado el periodo puede leerse dentro de una línea de largo aliento donde se observa un proceso que apelaba a la interiorización de las regulaciones, represiones y coacciones referentes a los impulsos, costumbres, rituales y tabúes sociales. Este “hombre moderno” que se construye en los años setenta y ochenta se avergüenza de la “barbarie” que acompaña a ciertos hombres rurales y populares, incrustando sobre ellos un enorme proyecto de racionalidad que implicó que la cultura o civilización²⁵ que se instauraba durante el período es la vinculada al hombre blanco, universitario, de traje, sobrio y cosmopolita, que no es otra cosa que el gran proyecto hegemónico jerarquizador de los comportamientos de los hombres y legitimador de la hegemonía masculina.²⁶

Derivado de lo señalado, el periodo también puede verse como uno de los momentos más notorios donde los procesos de apropiación recogen de “otras” masculinidades lo que parece útil mientras que lo dañino es marginalizado o subordinado en ciertos espacios porque carece de eficiencia y eficacia, o por lo

²⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*, Trad. de Claudia Ferrari. Barcelona, Editorial Gedisa, 1994, p. 49; Judith R. Walkowitz, *La ciudad de las pasiones terribles: narraciones sobre peligro sexual en el Londres Victoriano*, Valencia, Universidad de Valencia/Ediciones Cátedra/Instituto de la Mujer, 1992, pp. 302.

²⁵ Norbert Elías, *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenética*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 23.

²⁶ John B. Thompson, *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 34.

menos eso es lo que arroja las representaciones construidas alrededor de figuras como Vicente Fernández. Sin embargo, este carácter utilitario no es únicamente con la finalidad de mantener el poder, siendo quizá este uno de los virajes más significativos de esta investigación con respecto a la que realice durante mi proyecto de maestría. La utilidad de estas adaptaciones o modernizaciones me parecen también son resultado de un esfuerzo por concientizar las problemáticas del grupo que derivan de la empatía, el cariño, el honor e incluso un atisbo de conciencias por su papel histórico como hombres.

Los años setenta y ochenta resultaron ser un periodo de fuerte desequilibrio para las prácticas vinculadas con la masculinidad tradicional: heterosexualidad, protección, antifemineidad, virilidad, proveeduría económica, sin embargo, lejos de lo que podría pensarse sobre las representaciones de las masculinidades en las películas de Vicente Fernández, estas producciones culturales realizaron un esfuerzo relativamente notorio por avanzar en su adaptación frente a esta realidad cambiante. A pesar de esto, la crítica me parece fue tan brutal y las críticas tan avasalladoras que en el corto plazo estos peños atisbos de cambio resultaron insuficiente y terminarían siendo marginalizadas y subordinadas”, originando en los colectivos e individuos que las sostenían reacciones de defensa que se movieron entre la idealización y la virulencia.²⁷

Esta investigación está integrada por seis apartados: el primero, intentamos explicar la forma en que el Estado mexicano se constituyó con un fuerte aire masculino, eso a pesar de que se enuncia a través de una serie de leyes que en México imperaba la igualdad entre hombre y mujeres. Sin embargo, las políticas de bienestar que dan forma a las dos décadas van a mostrar una marcada distinción

²⁷ El movimiento de Rober Bly y su Movimiento del hombre mitopoético o las reflexiones derivadas de estudios etnográfico o antropológicos como el de Rita Segato quien sostiene que el incremento de la violencia esta estrictamente vinculada con el proyecto de modernización del patriarcado que ha marginalizado a colectivos de hombres negándoles el acceso a los recursos, ellos en respuesta han enviado mensajes violentos para marcar sus limites y tener acceso al poder. Robert Bly, *Hombre de hierro: El libro de la nueva masculinidad*, Buenos Aires, Editorial Planeta, pp. 167; Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y estatus en la etiología de la violencia*, Medellín, Universidad Nacional de Quilmes/Editorial Prometeo, 2003, pp. 245.

de roles, de tal manera que refuerzan más que abaten las desigualdades genéricas. En el segundo apartado me avoque a reflexionar un poco sobre las preocupaciones del movimiento feministas, así como las tensiones que van a generar los colectivos gays, a fin de exhibir que si bien pareciera que estos fracturaron y pusieron a debate la noción de las masculinidades, lo cierto es que el capítulo muestra que, si bien hay una crítica al patriarcado, el debate de las feministas parece no significar una confrontación abierta contra las formas de masculinidad. Algo similar ocurre con los colectivos gay que se encuentran mucho más preocupados por tener acceso a los derechos que colocando presión sobre las formas culturales que dan pie a la desigualdad.

En el apartado tres se encontrará una breve revisión de las dinámicas de la industria cinematográfica con las que pretendo mostrar la forma en que las películas de Fernández se mueven en un ambiente de profunda transformación en cuanto temáticas, pero al mismo tiempo son grandes herederas de las tramas melodramáticas de la Época de Oro. Finalmente, en los últimos 3 apartados nos abocamos al análisis propiamente dicho de los filmes. A este respecto el lector encontrará dos grandes procesos, uno referente al mero análisis formal, el cual se estructura: por un lado, a través de la división en planos para después realizar una descripción más narrativa de la secuencia. En el segundo proceso que titulamos Análisis sociohistórico pretendemos poner a discusión las representaciones de las masculinidades con su universo histórico.

CAPÍTULO I. DEL ESPACIO FUERA DEL CAMPO: ESTADO MEXICANO, FAMILIA Y GÉNERO

La construcción de las representaciones deriva en buena medida de la manera en que los individuos y grupos se apropian, crean y recrean los símbolos y significados presentes en el imaginario social, así las representaciones de las masculinidades contenidas en las películas objeto de análisis principal de la presente investigación terminan siendo deriva de las instituciones, proyectos y experiencias construidas por el mundo social. Es por esta razón que consideramos esencial, a fin de darle sentido a los significados contenidos en las películas y comprender los mecanismos que las articulan, hacer un recorrido por aquellos procesos que, desde nuestra perspectiva, más injerencia ejercieron dentro de la forma en que se estaban conformando y reconfigurando las masculinidades durante las décadas de los setenta y ochenta. A esta trayectoria que abordará la conformación del Estado mexicano, los cuestionamientos del movimiento feminista, gay así como las tensiones generacionales le hemos llamado el espacio fuera de campo, de ahí el título que da nombre a este capítulo. Realmente, el concepto tiene una larga trayectoria dentro del análisis cinematográfico y suele ser usado para referirse a todos aquellos elementos que no se encuentran dentro del campo, es decir, en la pantalla, nosotros sostenemos que esta es importante en tanto que actúa como una mirilla que nos deja ver una parte de la realidad, pero solo tiene sentido cuando se le observa y analiza en un contexto más amplio. Así el lector encontrará en las presentes líneas el camino por el cual nosotros podíamos comenzar a entender los significados de las representaciones de las masculinidades construidas por nuestras películas.

La promoción de la desigualdad entre hombres y mujeres fue un elemento intrínseco a las instituciones que constituyeron y definieron la vida social durante la década de los setenta y ochenta. De suerte que, el Estado mexicano del siglo XX se constituyó como un régimen con un fuerte aire masculino, no únicamente porque

las élites políticas estuvieron constituidas por hombres, sino además porque sus directrices tendieron a otorgar más prerrogativas o incluso se marginalizó o subordinó al resto de los ciudadanos en pos de los varones; así a pesar de que las instituciones estatales pretendieron garantizar una serie de derechos sociales ejercitables por la mayoría de los ciudadanos (universalismo protector), constituyendo el llamado Estado benefactor,²⁸ los programas de carácter redistributivo estuvieron profundamente marcados por el género y distaron en más de las ocasiones de ser universales en el sentido estricto.

Pensar en un Estado mexicano masculino no implica que los hombres tenían poder solo por ser hombres, como podremos observar en las líneas siguientes existieron importantes diferencias vertebradas por la clase social, así como por la distinción entre hombres rurales y hombres de ciudad. Asimismo, el periodo muestra profundas contradicciones entre el discurso y en la ejecución de los programas, de

²⁸ Lo que hoy se conoce como Estado de bienestar es el resultado de una larga trayectoria histórica que se puede analizar en tres momentos: el primero, que comienza en los años ochenta del siglo XIX y finaliza con la Primera Guerra Mundial en donde el concepto se vinculó con el asistencialismo; un segundo modelo, que emerge entre las dos conflagraciones mundiales y que se caracteriza por impulsar reformas legales a fin de consolidar los derechos sociales así como intentar construir modelos económicos que permitieran ejecutar estos derechos; un tercero, que va desde el fin de la Segunda Guerra hasta finales de los años setenta en donde se desarrolla propiamente el Estado de bienestar, lo cual implicó la construcción de una estructura donde el Estado mediaba en las relaciones de producción entre capitalistas y clases obreras, es decir, intervino de forma abierta en la economía a fin de corregir las aparentes deficiencias que tenía el mercado pero sobre todo pretendía mitigar las desigualdades sociales, aparentemente producidas por la aplicación del modelo liberal. De esta forma, el Estado de bienestar se encontró estrictamente relacionado con la creación de sistemas de seguridad social que debían ser coadministrados por el gobierno, los cuales tenían como meta esencial la disminución de los riesgos socioeconómicos a los que se encontraban expuestos los trabajadores a fin de garantizarles un mínimo nivel de vida. Derivado de esta última premisa una de las peculiaridades que distinguieron al Estado de bienestar del Estado social es que el primero concibe a los derechos económicos, sociales y culturales como derechos esenciales y por ello los garantizó constitucionalmente, de forma que a este se le considera una forma de organización democrática menos elitistas que las del Estado liberal de derecho, en tanto que implicó una mayor participación de las clases desposeídas en los asuntos públicos. Paralelamente, sin embargo, hacia el final de su hegemonía se le vincula con la crisis fiscal, el incremento de la burocracia que atendía los derechos sociales y servicios públicos con el excesivo y arbitrario gasto público, con políticas clientelares y hasta populistas, y con formas de corrupción política y económica que provocaron el endeudamiento público en muchos países y el derroche de los recursos presupuestales. Ver Jaime Fernando Cárdenas García, "El Estado de Bienestar" en *Del Estado absoluto al Estado neoliberal*, México, D.F., UNAM, 2017, pp. 67-104.

suerte que, en el mediano plazo, el mantenimiento de los roles de hombre proveedor y mujer cuidadora difícilmente pudieron resquebrajarse a pesar de los cambios acaecidos durante el periodo y las intenciones del gobierno mexicano. Esto no implica inmovilidad y gatopardismo del sistema patriarcal, muy al contrario, el periodo nos muestra importantes cuestiones que traerán transformaciones en el corto plazo y que enraizarán mutaciones mucho más profundas en la construcción y relación de los géneros en el mediano plazo, incluso podríamos aseverar que el periodo es germinal de la revolución del género que se vive en la contemporaneidad. Lo que estamos tratando de mostrar es que, por un lado, el Estado mexicano mantuvo la premisa de los roles diferenciado, pero simultáneamente se impulsaron transformaciones que resquebrajaran esta premisa, y que desde luego, pusieron en jaque muchos de los ejes articuladores de la masculinidad tradicional así como la hegemónica.

De esta manera, la agudización de las políticas para el llamado Estado de bienestar en el país, jugaron un papel vital sobre la forma en que se vincularon los géneros, de suerte que este se convirtió en una agencia de reproducción social en donde las relaciones entre estos, de un lado, e instituciones de la política social, de otro, se impactaron mutuamente. En virtud de lo anterior, consideramos esencial observar su papel en la construcción del tejido identitario de las masculinidades, así como sus representaciones durante los años setenta y ochenta.

El Estado de bienestar mexicano tenía ya una trayectoria que se remontaba a principios del siglo XX, cuando encontró su crisol en la década de los setenta, así desde 1940 el gobierno invirtió una gran cantidad de recursos con la finalidad de aminorar los rezagos socioeconómicos que habían hecho estallar la Revolución Mexicana, ello a través de un proceso relativamente sostenido de industrialización y crecimiento económico. Como ya hemos mencionado, las políticas sociales tenían una tintura universal que buscaba elevar el nivel de vida de la población en lo general, por ello se implementaron estrategias que se pensaban, respondían a cada una de las necesidades sociales, por ejemplo en términos muy generales, para la población rural se implementó una histórica reforma agraria y la fijación de precios

de garantía para los productos básicos, mientras que para los habitantes en las zonas urbanas se buscó, de forma sistemática, hacer respetar sus derechos laborales a través del mantenimiento de los salarios mínimos y la seguridad social.

Por muchos años se consideró, además, que esas políticas sociales eran suficientes para mejorar las condiciones de vida de la población, al poner un amplio énfasis en la industrialización y asumir que el crecimiento económico iba aparejado con el abatimiento de la desigualdad. Pero el modelo económico y las estrategias sociales mostraron una enorme incapacidad para aminorar el rezago de amplios sectores de la población, de tal manera que ya desde finales de la década de los cincuenta se presentaron síntomas de su falta de funcionalidad a través del movimiento magisterial (1958), ferrocarrilero (1959), de los médicos (1964) y años más tarde el de la Guerrilla Sierra Madre del sur o el estudiantil (1968). Lo que ocurrió es que, el crecimiento económico durante el llamado Milagro Mexicano se sustentó sobre el aplazamiento de una serie de reformas prioritarias que terminaron por pasarle costos importantes al Estado mexicano.

Así en medio de una fuerte crisis de legitimidad, el sexenio de Luis Echeverría trató de hacer frente a los aprietos económicos, políticos y sociales, ampliando la participación del Estado en la economía, que se mostró entonces como la única salida para mantener la línea de fuerza del crecimiento al romper, aparentemente, la asfixia económica y permitir alcanzar una mayor equidad en la distribución del ingreso. En medio de esta nueva estrategia es posible percibir el modo en que el Estado mexicano intenta allanar el camino para que los ciudadanos accedieran a la igualdad a través de una serie de políticas sociales mucho más agresivas que las que implementaron sus antecesores.

Uno de los asuntos más preocupantes al inicio de 1970 fue el problema agrario, ya que durante el periodo en que se implementó el llamado Desarrollo Estabilizador (1940-1970),²⁹ la insatisfacción del campesinado se mantuvo latente,

²⁹ El Desarrollo Estabilizador se caracterizó por una política económica cuya prioridad fue el estímulo a la iniciativa privada con una pobre intervención estatal en la economía, de forma que se podría afirmar que no fue otra cosa que la aplicación del proyecto económico liberal. Durante este periodo,

la cual quedo expresada en su oposición a la política estatal o los caciques, en la lucha por la mejora en los precios de sus productos, así como en la disputa por la tierra.³⁰ La maniobra que implementó el gobierno de Echeverría fue intentar modernizar la agricultura tradicional inyectándole capitales a través de instituciones o fideicomisos creados o reestructurados para ese fin, como el FONAFE (Fondo Nacional de Fomento Ejidal), el PIDER (Programa de Inversiones Públicas para el Desarrollo Rural, 1973), el INDECO (Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad Rural y de la Vivienda Popular, 1970) o el FEGA (Fondo Especial de Asistencia Técnica y Garantía para Créditos Agropecuarios, 1972).³¹ Igualmente, destacan la importante presencia de la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencia Popular) u otras estrategias que pretendían impulsar el desarrollo rural como la CONAZA (Comisión Nacional de Zonas Áridas, 1970), PACE (Programa de Apoyo al Comercio Ejidal, 1975), PRONASE (Productora Nacional de Semilla),³²

es decir, desde los años cuarenta hasta muy entrada la década de los setenta, en México tuvo lugar un crecimiento muy importante del sector industrial, así como un proceso de sustitución de importaciones que llevaron a la conformación de una economía completamente orientada hacia adentro. Derivada de la aplicación de políticas ampliamente proteccionista, cuotas de importación (como forma de estímulo para la sustitución de importaciones), aranceles elevados o tasas de interés preferenciales para la promoción de las empresas nacionales, el mercado interno se convirtió en el epicentro del desarrollo económico. Una de las principales consecuencias de este modelo de desarrollo fue que llevo a reorientar la política económica, del sector agrícola al industrial que implicó un desplazamiento o disminución de obras públicas que estimularon el desarrollo agropecuario. Igualmente, el proceso de sustitución de importaciones provocó un alza en los insumos agrícolas y los precios de garantía unidos a una producción completamente orientada a las exportaciones pusieron al sector agrícola mexicano a merced de la dinámica del mercado internacional. Lentamente, todas estas condiciones fueron llevando a una rarificación del sector agrícola mexicana y a una crisis que provocó que México de ser productor de granos se convirtiera en importador de alimentos. Ver: Roger D. Hansen, *La política del desarrollo mexicano*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1998, pp. 340.

³⁰ Rosa Elena Montes de Oca Luján, "La cuestión agraria y el movimiento campesino: 1970-1976", en *Desarrollo y crisis de la economía mexicana*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 597.

³¹ Formaba parte del FIRA (Fideicomisos Instituidos en Relación con la Agricultura, 1954) y al lado de otros 3 fideicomisos que había sido creado antes: FEFA (Fondo Especial para Financiamientos Agropecuarios, 1965) y FONDO (Fondo de Garantía y Fomento para la Agricultura, Ganadería y Avicultura, 1954). Más tarde a este grupo se unirá el FOPESCA (Fondo de Garantía y Fomento para las Actividades Pesqueras, 1988)

³² Fundado desde el 22 de diciembre de 1960 mediante la Ley sobre Comercio de Semillas.

CONAFRUT (Comisión Nacional de Fruticultura), entre otros.³³ Además, a la sombra de la dirección y control estatal, se pretendió promover la colectivización de ejidos que poseyeran tierras de riego y con potencial comercial, ello con la finalidad de impulsar la industria de escala y recuperar los niveles óptimos de abastecimiento del mercado interno y de exportación.³⁴

Con respecto al ámbito urbano, prevalecieron los intentos por generar empleos permanentes, ampliar la cobertura educativa, de salud, el acceso a la vivienda, así como los servicios básicos tales como el agua, drenaje y electricidad. De esta manera entre las iniciativas de la administración echeverrista destacaron: la creación del INFONAVIT (Instituto del Fondo Nacional para la Vivienda de los Trabajadores, 1972), el FONACOT (Fondo Nacional para el Consumo de los Trabajadores, 1974), FOVISSTE (Fondo para la Vivienda de los Trabajadores al Servicio del Estado, instaurado también en 1972), FOVIMI (Fondo de Vivienda Militar, establecido en 1973) o CORETT (Comisión para la Regularización de la Tenencia de la Tierra, 1973) por mencionar algunos. También se puso en marcha el Programa Nacional de Solidaridad Social (1975) que intentó ampliar la infraestructura física, así como aumentar la cobertura de la seguridad social tanto en volumen de población atendida como en los servicios prestados por el IMSS.

Empero, todas estas estrategias nacieron dislocadas, en virtud de que no estuvieron acompañadas de una reforma fiscal que pudiera solventar los grandes proyectos estatales, de manera tal que en el mediano plazo dio pie a la agudización de la distancia entre ingresos y egresos, alimentó la petrolización y la dependencia presupuestaria al financiamiento privado exterior, llevando finalmente al sistema económico a su punto crítico durante la década de los ochenta. Entrelazado con estos inconvenientes estatales hay que hacer notar el papel muy importante jugado por las condiciones macroeconómicas que hicieron crecer los problemas de

³³ P. Reyes Castañeda, *Historia de la agricultura. Información y síntesis*, México, AGT, 1981, p. 123.

³⁴ Erick J. Miller, *Desarrollo integral del medio rural. Un experimento en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 160.

inflación, así como en la balanza de pagos y que volvieron cada vez más complicado sobrellevar la política económica.

López Portillo recibió un país sumergido en una crisis económica y política derivada tanto de los continuos jalones de su antecesor con el empresariado a fin de llevar a cabo una reforma fiscal, de la devaluación del peso (de 12.50 a 22 pesos por dólar) así como el incremento inusitado de la inflación que se acercó casi al nivel del 30% anual. A fin de resolver estos inconvenientes, el gobierno federal incrementó la participación estatal bajo la premisa de que un sector público más grande implicaba un Estado mucho más fuerte, entonces la peculiaridad de los primeros años de su gestión fue la reorganización de la administración pública y la creación de condiciones para la planeación gubernamental, bajo el objetivo de que ambas situaciones llevarían al abatimiento de la marginación y las desigualdades sociales.

A pesar de ello, el sexenio de José López Portillo mantuvo de forma relativamente estable la política social iniciada por su predecesor, enfocándose a incrementar más la burocratización, que se vislumbró en la creación del Sistema Alimentario Mexicano (SAM, 1980) –que más tarde en 1983 se transformaría en Programa Nacional de Alimentación (PRONAL)– así como la COPLAMAR (Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados). En 1977, al amparo de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, se funda el PEC (Programa de Extensión de Cobertura de los Servicios de Salud al Medio Rural y Suburbano) y el PCR (Programa Comunitario Rural), destacando durante el sexenio la fundación del DIF (Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, 1977), el Programa de Mejoramiento de la Casa Rural en Zonas Marginadas (1980) así como la del FONHAPO (Fondo Nacional de Habitaciones Populares, 1981).

Una de las más importantes peculiaridades observadas durante estos dos sexenios fue, el fuerte impulso a los programas rurales que se gestó bajo la premisa de que la marginación tenía como foco esencial el espacio rural mexicano. Es decir,

se pensaba que si existía pobreza o desigualdad en las zonas urbanas en el país se debía a que, el campo mexicano no había logrado ese impulso desarrollista que permitiera a sus habitantes mantenerlos en él, de suerte que, la migración de un espacio a otro se había potencializado provocando que las ciudades fueran incapaces de dar las oportunidades a los recién llegados. Esta premisa realmente no estaba muy alejada de los procesos históricos ya que, desde finales de la década de los sesenta, el campo mexicano había sufrido un deterioro considerable; esto explica que el gobierno echeverrista intentó, a través del llamado Desarrollo Compartido, ajustar el modelo de crecimiento racionalizando el proceso de industrialización por sustitución de importaciones, fomentando la producción agrícola y reduciendo los desequilibrios sociales en el campo y la ciudad. Así entre 1971 y 1976 las partidas para “desarrollo rural” y “desarrollo regional” crecieron de 29.5 a 103.4 promedio anual, respectivamente.³⁵ Estamos entonces ante un eslabón muy fuerte que constituía la representación que sobre la desigualdad se tenía en México, donde la pobreza y la marginación parecían tener un sello rural.

Derivado de que las Encuestas Nacionales de Ingresos y Egresos realizadas desde 1950,³⁶ parecen estar más enfocadas a determinar los niveles de marginación así como las regiones donde ésta se encontraba localizada, existen pocos datos que nos ayuden a dilucidar las diferencias constituidas a partir del género respecto a las líneas de desigualdad social, lo cierto sin embargo es que, ésta ausencia se subsana por la propia forma en que se estructuraron los programas sociales, es decir, a quién iban dirigidos y cuál era su finalidad, como consecuencia de esto, el Estado mexicano tuvo como premisa tácita la idea de que la marginación tenía además otra directriz, la femenina.

En los cuatro ejes que dirigieron la política social durante los años setenta y ochenta, a saber, el mejoramiento de la salud, la alimentación, el trabajo y la educación, hay un importante enfoque asistencialista para la población femenina,

³⁵ Gerardo Ordoñez-Barba, *La política social y el combate a la pobreza en México*, México, UNAM, 2002, p. 91

³⁶ Desde 1950 se realizaron encuestas nacionales para medir los ingresos y egresos de las familias o los hogares mexicanos, los años que hemos consultado son 1975, 1977, 1984, 1989 y 1992.

donde a ésta se le vincula con formas específicas de marginación. Algo que es necesario destacar es que dentro del discurso político de Luis Echeverría y en menor medida en el de López Portillo, el progreso del país no podía tener cabida sin el desarrollo individual de ellas, sin embargo, resulta mucho más denso que: el abatimiento de la desigualdad femenina se presentó como importante en tanto que en ellas recaía una significativa parte del bienestar de la familia, como lo dejaron ver la manera en que operaron los programas sociales así como las instituciones creadas para articularlos.

Ahora bien, si bien el vínculo entre mujeres y familia resulta prioritario para comprender la tintura de las estrategias para combatir la desigualdad, no resulta mucho menos importante la relación que se estableció entre aquella última y los hombres, de forma que, no es posible comprender las líneas que modularon las maniobras para alcanzar el bienestar sin observar ambas dinámicas. Tal como señaló López Portillo, para el gobierno mexicano, la familia era la base de la estructura social por lo que su atención y cuidado permanentes era una obligación ineludible del Estado Mexicano.³⁷ Esto no fue un fenómeno nuevo, la familia como eje articular de buena parte de las políticas sociales se encontró presente ya desde antes de la Constitución de 1917, transitando de acciones de caridad, filantropía, beneficencia pública hasta llegar a la asistencia social, de ahí que el Estado que emanó de la Revolución Mexicana presentó a la familia como productora y redistribuidora de bienestar social, de tal suerte que ni siquiera el movimiento estudiantil de 1968, que cuestionó de manera severa el autoritarismo que al parecer la constituía, logró desviar a esta como eje rector de la sociedad mexicana.

Hombres y mujeres durante los años setenta y ochenta tuvieron acceso a las estrategias sociales de forma diferenciada y como resultado del rol tradicional que tenían al interior de la familia. Si bien en el discurso político tanto de Echeverría

³⁷ Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, Primer Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos José López Portillo y Pacheco 1° de septiembre de 1977 en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, Año II periodo ordinario, Tomo II, número 3, 1° de septiembre de 1977, p. 36.*

como de Portillo, se reconoció la igualdad de las mujeres y se esperaba que la implementación de ciertas acciones contribuyera a resquebrajar las desigualdades que existían entre ellas y los varones, el amplio énfasis que las políticas sociales realizaron en vincular a la población femenina con la provisión de cuidados no remunerados, principalmente para mayores y niños, fue un sello distintivo del Estado mexicano durante ambas décadas.

Concretamente, pongamos por caso, los programas dirigidos a mejorar la alimentación como el PACE y algunas líneas de ejecución del SAM, poseyeron como receptores básicos a las mujeres; igualmente importante es su énfasis en estrategias educativas dirigidas a este sector, donde se vinculaba la mejora en los hábitos nutricionales con los cuidados maternos de manera que, implícitamente, a ellas se les concedía una amplia responsabilidad en el estado de salud de la población, tanto como encargadas de la preparación de los alimentos como por el proceso de gestación y lactancia. Algo similar se mantuvo con el Pronal, tras de la desaparición del SAM, que poseyó también una línea de orientación alimentaria enfocada en las mujeres.³⁸

El Instituto Nacional de Protección a la Infancia, así como el Instituto Mexicano de Asistencia a la Niñez operaron centros de orientación familiar con el propósito de instruir a los padres en temas de salubridad y nutrición para sus hijos, si bien en el discurso dichos espacios parecían estar enfocados al padre y a la madre, lo cierto es que la estrategia estuvo dirigida específicamente a las mujeres. Más tarde en 1977, durante el gobierno de López Portillo, la creación del Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia, derivado de la fusión del INPI y el IMAN, no descargó esta responsabilidad de los hombros femeninos.

La proveeduría por parte del gobierno mexicano de complementos alimenticios, despensas o incluso aves para su cría, a través del PACE, SAM, INPI, IMAN y el DIF, así como subsidios al consumo por medio de la CONASUPO, dirigidos específicamente a ciertos estratos de la población femenina, da testimonio

³⁸ Simón Barquera, Juan Rivera-Dommarco y Alejandra Gasca-García, *Políticas y programas de alimentación y nutrición en México en Salud Pública*, México, 2001, núm. 43, pp. 464-477.

de la vulnerabilidad con la que eran percibidos algunos sectores de esta; de suerte que, por un lado, hay un reconocimiento de las desventajas sociales que estas tenían que enfrentar, pero simultáneamente, las minoriza en tanto individuos a los que el Estado tenía que ayudar proveyendo y no como ciudadanos a los que se les debería garantizar el ejercicio de sus derechos.

El meollo de esta problemática es el principio de subsidiaridad³⁹ que caracterizó la organización político-social en México, donde cada uno de los elementos escalonados que constituían a la sociedad (familia, comunidad, municipio, estado, federación) era subsidiario de los otros que ocupaban el peldaño inmediatamente inferior; esta articulación provocó que cada uno de los niveles supliera o fortaleciera a su inferior en las acciones y responsabilidades que aquel último no podía ejercer por sí mismo. Así el Estado entró ahí, donde se detonaba un fracaso o la ausencia de uno de los actores sociales, cualquiera que fuera las razones, de manera tal que para el caso de los programas alimentarios jugó el papel de provisor ante la incapacidad o la falta de voluntad de los ciudadanos varones, quienes en principio poseían la responsabilidad de ser proveedores. Lo último señalado se observa por la manera en que se ejecutaron las otras líneas del PACE, SAM o más tarde el PRONAL, y la importante responsabilidad que el gobierno mexicano echó sobre los varones rurales frente a la crisis alimentaria que se vivió durante el periodo.

Desde 1963 la disminución de la producción agrícola ya había provocado problemas para el PIB, por lo que México inició la década de los setenta con un

³⁹ La subsidiariedad se refiere a la relación entre individuo, familia, organizaciones intermedias y la sociedad entera o el Estado, con el fin de delimitar las áreas de competencia y las ayudas. Las doctrinas de la subsidiariedad intentan establecer reglas sobre lo que incumbe a la respectiva unidad inferior de acción y debe seguir perteneciendo a ésta, y dónde comienza la responsabilidad de la unidad más amplia (asociaciones, Estado, comunidades supranacionales). El apoyo de la unidad superior respectiva debe ser útil, es decir, debe fomentar y ayudar a la unidad inferior en su desarrollo, pero no ponerla bajo tutela ni hacerla relajar en sus esfuerzos. El Estado debe ayudar en todas aquellas partes donde los mismos individuos y las instituciones sociales no alcancen a cumplir con las tareas, pero bajo la “reserva funcional de la subsidiariedad” que garantiza a la libertad. Manfred Groser, “Los principios de solidaridad y subsidiariedad” en Sánchez de la Barquera y Arroyo, *Fundamentos, teoría e ideas políticas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016, pp.

importante déficit de alimentos que en el sentido estricto, no le era propiamente exclusivo, sino que formó parte de un proceso mucho mayor presente en otros países del Tercer Mundo originado por el deterioro del modelo de la Revolución Verde⁴⁰, que llevó al incremento de los precios de los cereales entre 1972 y 1973, desembocando en una profunda crisis alimentaria en 1974.⁴¹ La respuesta del gobierno mexicano fue la creación de distintos programas y acciones públicas cuyo objetivo fue incrementar la producción de acuerdo con la convocatoria internacional de la Conferencia Mundial de la FAO (1974), donde se sostuvo que el desarrollo estaba estrictamente relacionado con lograr la Seguridad Alimentaria.⁴²

El Estado mexicano atacó esta problemática creando infraestructura e invirtiendo en proyectos productivos a través de programas, como el PIDER, y la mejora a los precios de garantía con la CONASUPO. Concretamente, el primero al ser pensado bajo un esquema sectorial se convirtió en la principal vía de transferencia de recursos de la federación hacia los estados, así como en el primer programa en su tipo que pretendía el desarrollo integral del campo mexicano⁴³; su estrategia de operación consistió en dotar de infraestructura y servicios a las áreas rurales por medio del empleo de las propias comunidades rurales, apoyar la educación, salud y bienestar, pretendiendo reducir la desigualdad entre las áreas urbanas y rurales, así como alcanzar la deseada Seguridad Alimentaria. Durante un primer momento el programa funcionó de manera tradicional, es decir, centralizado desde la Ciudad de México, pero su falta de resultados llevó a la modificación de

⁴⁰ La revolución verde comenzó en los años sesenta y consistió en un conjunto de tecnologías integradas por componentes materiales, como las variedades de alto rendimiento (VAR) mejoradas de dos cereales básicos (arroz y trigo), el riego o el abastecimiento controlado de agua y la mejora del aprovechamiento de la humedad, los fertilizantes y plaguicidas, y las correspondientes técnicas de gestión. FAO, “Enseñanzas de la revolución verde: hacia una nueva revolución verde” en *Memorias de la Cumbre Mundial de Alimentación*, Roma, FAO, 1996. Disponible en: <http://www.fao.org/3/w2612s/w2612s06.htm>

⁴¹ Esto llevó a los Estados Unidos de América a convocar la Conferencia Mundial de la Alimentación (1974),

⁴² Alicia Elizabeth Levario Flores, *La seguridad alimentaria como guía de política pública en México. Evaluación cualitativa del caso de la Ciudad de México*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales, agosto de 2018, p. 174.

⁴³ Juan Carlos Pérez Castañeda, *La planeación y el desarrollo rural*, Centro de Estudios para el Desarrollo Rural/Cámara de Diputados LX Legislatura, México, D.F., 2007, p. 34.

las vías de operación de manera que se concluyó que la mejor vía para volverlo eficiente era integrar estrategias “de abajo hacia arriba” (1976), es decir, a través de la consulta a las comunidades rurales, que se convirtieron entonces en el objetivo fundamental del programa.⁴⁴

A pesar del carácter aparentemente innovador del PIDER, lo cierto es que nunca logró el arraigo que se esperaba entre el campesinado, por ello las decisiones alrededor de los objetivos del programa se continuaron tomando desde la cúpula política que bombardeo a las comunidades con obras y proyectos que no fueron capaces de articularse para lograr los objetivos del programa, alimentando aún más la resistencia política y cultural entre el campesinado y llevándolo a su desaparición durante el sexenio de López Portillo.

La relevancia del PIDER dentro de las políticas de bienestar durante la década de los setenta y principios de los ochenta es medular desde la lectura del gobierno mexicano. Un estudio realizado para los primeros años de su operación declaró que a través de él se habían canalizado 7,000 millones de pesos, que representaron el 101 por ciento de las inversiones públicas totales durante 1976. Se trata de un gasto muy fuerte dentro del presupuesto federal cuyo objetivo primario se suponía era el campesinado que constituía el conglomerado de desprotegidos en el país.⁴⁵

A pesar del matiz general con el que se quiso caracterizar a ese campesinado, los objetivos del programa, así como las estrategias que utilizó le otorgaron a aquel un aire palpablemente masculino; en virtud de que una de sus prioridades fue la construcción de infraestructura, a saber, caminos rurales, introducción de agua potable, perforación de pozos, construcción de espacios para

⁴⁴ Baldomero Velázquez Luna, *Los programas sociales en México como sustento de la economía social y solidaria*, México, D.F., Senado de República LXI Legislatura/Instituto Belisario Domínguez, 2012, p. 49.

⁴⁵ Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, “Sexto Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Luis Echeverría Álvarez, 1° de septiembre de 1976” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13 miércoles 1° de septiembre de 1976*, p. 401.

almacenaje de granos, etcétera. La mayor parte de la mano de obra empleada para llevar a cabo esto, fue la de los hombres campesinos, principalmente jóvenes, a quienes el gobierno mexicano les pagaba un salario mínimo o, en su defecto, se les pagaba con raciones alimenticias, debido a la manera en que el centralismo atrofió la fluidez con la que se movían los recursos.⁴⁶

Ambas condiciones llevaron, durante prácticamente todo el tiempo en que estuvo en ejecución el PIDER, a una constante tensión entre los trabajadores agrícolas y las propias dependencias gubernamentales, o por lo menos eso fue lo que exhibió un estudio realizado por la Dirección de Promoción y Operación Regional de la Secretaría de Programación y Presupuesto, donde se destacó que uno de los problemas que enfrentaba la operación del PIDER era justamente el desaliento de muchos de los trabajadores frente al escaso poder adquisitivo que representaban los pagos realizados en medio de la enorme inflación, lo cual derivó en el encarecimiento del costo de la mano de obra, el detrimento del volumen de trabajo y por lo mismo la falta de culminación de muchas de las obras de creación de infraestructura.⁴⁷

Aquí hay que observar el imaginario que se encuentra detrás de la creación y puesta en marcha de este programa que volvió a los hombres rurales tanto un medio como un fin, es decir, fueron instrumentos vitales para que el PIDER consiguiera sus objetivos, pero al mismo tiempo, su puesta en marcha ya representaba la creación de vías para que esta parte de la población pudiera ejercer su derecho al trabajo. La manera sumamente seccionada con la que el Estado mexicano se preocupaba por paliar la desocupación o la falta de un trabajo estable para los hombres rurales coincide con una división sexual del trabajo, donde a ellos les corresponde proveer económica, o materialmente, a las familias, a lo que también habría que sugerir la importancia de la premisa que vinculaba el trabajo físico rudo con la masculinidad, de tal manera que la construcción de una infraestructura para la producción agrícola implicaba el gasto de enormes recursos

⁴⁶ Erick J. Miller, *op.cit.*, p.75

⁴⁷ Proceso, *El programa de desarrollo rural, fracaso burocrático*, 20 de mayo de 1976.

físicos que por la naturaleza biológica de la mujer ella no podía realizar. Lo último señalado no lo hemos localizado propiamente en ninguna de las estrategias, encuestas o discursos gubernamentales, sin embargo, se sugiere por la manera en que el PIDER excluyó a las mujeres rurales como trabajadoras dentro de las obras de construcción de infraestructura.

Cabe señalar que este Programa no fue la única herramienta que utilizó el Estado mexicano para combatir la desocupación en las áreas marginadas, lo que debe hacerse notar aquí es la idea que dio forma a estas estrategias redistributivas, donde la vía de acceso a los recursos económicos para la familia era el varón, no propiamente la mujer. Así lo constata también el Programa de Construcción de Caminos de Mano de Obra o el Programa Nacional de Solidaridad Social del IMSS, en los que uno de los objetivos intrínsecos fue, además de la creación y ampliación de la infraestructura, la generación de empleos para los varones que vivían o se encontraban en los sectores de la población más marginada.

Es importante hacer notar la distinción histórica que las políticas de bienestar establecieron entre los hombres urbanos y rurales, de manera que la cantidad considerable de inversión de recursos públicos a fin de intentar paliar la marginación de estos últimos nos da testimonio de que se les representó en condiciones mucho más vulnerables que a los primeros, igualmente de forma paradójica, como ya se mencionó, se les adjudicó una enorme responsabilidad en medio de los intentos estatales por rehabilitar las unidades de producción agrícola y revertir la tendencia decreciente, desde finales de la década de los sesenta, de la balanza comercial agrícola.⁴⁸

A la premisa de hombre como proveedor económico de la familia habría que agregar la de hombre como sujeto productivo, esto último evidenciado a través de la forma en que se ha explotado tradicionalmente la tierra en México. Tal como lo han demostrado autoras como Mercedes Barquet y Rosío Córdova,⁴⁹ en el país, en

⁴⁸ Gerardo Ordoñez, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁹ Mercedes Barquet, "Condicionantes de género sobre la pobreza de las mujeres", en Javier Alatorre, Gloria Careaga, Clara Jusidman y Vania Salles, *Las mujeres en la pobreza*, México, El Colegio

materia de tenencia de la tierra, ha existido una preferencia histórica por los varones, lo anterior alimentado tanto por la forma en que se ha estructurado el sistema de parentesco como por la división sexual del trabajo; de ahí que para la década de los setenta y ochenta la mayor parte de los espacios cultivables estuvieran en manos de los hombres, a pesar de que en 1971, durante el sexenio de Luis Echeverría, se modificó la Ley Agraria a fin de que las mujeres estuvieran en iguales condiciones que los hombres para ser sujeto de derecho ejidal.

Carlota Botey señaló que en los primeros años de la Reforma Agraria Mexicana no existió en la legislación una definición de los sujetos con capacidad agraria, sino fue a partir de 1920 que el derecho a solicitar tierras ejidales fue atribuido a los jefes de familia y la parcela en usufructo fue considerada patrimonio familiar. Siete años más tarde, en 1927, las mujeres son incluidas como susceptibles de ser beneficiarias de la dotación de tierras, siempre y cuando fueran solteras o viudas con familia a su cargo mientras que, para los hombres, el requisito de ser jefe de familia es eliminado, ampliándose a mayores de 18 años sin importar el estado civil. Años más tarde, en 1934 esta modalidad fue modificada, aceptando solicitudes de tierras desde los 16 años para los varones solteros y sin ninguna restricción etaria para los casados; para el caso de las mujeres permanecieron los mismos criterios. Como puede observarse el Estado mexicano estableció criterios diferenciados para los solicitantes de tierras basados en sus diferencias sexuales, lo cual alimentó la desigual representación y diferenciación de género en el derecho a la tierra para la mujer campesina.⁵⁰

De acuerdo con las reformas a la Ley Agraria, las mujeres, al adquirir la categoría de ejidatarias –al ser dotadas de tierras–, obtenían los mismos derechos que los varones para participar en todas las actividades del ejido. Sin embargo, en la práctica permaneció la diferenciación, pues la manera en que se ejecutaron las

de México, 1999, pp. 73-89; Rosío Córdova Plaza, "Acceso a las mujeres a la tierra y patrones de herencia en tres comunidades ejidales del Centro de Veracruz", en *Relaciones*, vol. XXIV, núm. 93, 2003, pp. 179-212.

⁵⁰ Carlota Botey, "Mujer rural: reforma agraria y contrarreforma", en Josefina Aranda, Carlota Botey y Rosario Robles, en *Tiempo de crisis, tiempo de mujeres*, México, D.F., Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca/ Centro de Estudios de la Cuestión Agraria Mexicana, 2000, pp. 95-154

estrategias en materia agraria exhibe que prevalecía la idea del ejidatario como varón, casi la mayor parte de los créditos otorgados a través del Programa Nacional de Inversión y Desarrollo Campesino, el Banco Nacional de Crédito Ejidal así como el Banco Nacional de Crédito Agrícola fueron a dar a manos masculinas, la cantidad de créditos otorgados a ellas resultó mínima en comparación con sus colegas varones, por ejemplo en 1972 de los 7 mil 888 millones de pesos, sólo 2% fueron otorgados a mujeres campesinas, luego más tarde durante el sexenio de López Portillo la diferencia no es muy alta, en 1980, sólo un 3.7% de los créditos otorgados fueron a mujeres. Aunque aquí es necesario destacar el importante repliegue que sufren las políticas sociales derivado de la abrupta modificación que sufrirá el Estado mexicano después de la crisis de 1982. A partir de aquí se debe observar el adelgazamiento del que fueron objetos estas estrategias de bienestar, a través de las cuales se pretendió rehabilitar las actividades agrícolas en el país, y que afectaron de manera importante el acceso a créditos a ambos sexos, aunque tal como lo han señalado algunas investigaciones, la mencionada crisis golpeó de manera mucho más fuertes a las mujeres rurales.⁵¹

Desde luego que el escenario tampoco fue tan liso, por lo que hay que hacer énfasis en que, durante las dos décadas, el gobierno mexicano emprendió acciones que imprimieron presión sobre la función social de los hombres como sujetos productivos, ello tanto al interior de la familia como en el entramado social. Un buen ejemplo de ellos fueron las modificaciones a las que fue sometida la Ley de la Reforma Agraria en 1971: el artículo 103 creó las Unidades Agrícola-Industriales para la Mujer Campesina (UAIM)⁵², que apelaron a una discriminación positiva de las mujeres no ejidatarias,⁵³ y pretendió dotarlas de guarderías, centros de costura y educación, molinos de nixtamal, así como todas aquellas instalaciones dedicadas

⁵¹ Javier Alatorre, *et. al.*, *Las mujeres en la pobreza*, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Grupo Interdisciplinario sobre Mujer, Trabajo y Pobreza (GIMTRAP), México, D.F., 1994, p. 234.

⁵² Diario Oficial de la Federación, *Ley Federal de la Reforma Agraria*, 16 de abril de 1971, pp. 25-26.

⁵³ *Idem.* En cada ejido, señalaba el artículo 103, debía reservarse una “unidad similar a la dada en dotación localizada en las mejores tierras colindantes con la zona de urbanización, que será destinada al establecimiento de una granja agropecuaria y de industrias rurales explotadas colectivamente por las mujeres del núcleo agrario, mayores de 16 años, que no sean ejidataria”.

específicamente al servicio y protección de la mujer campesina. Más tarde durante el sexenio de De la Madrid Hurtado se creó la Comisión Nacional de la Mujer, cuya meta fue dar cumplimiento a los objetivos establecidos en el Plan de Acción Gubernamental 1983-1988 así como el Programa de Acción orientado a la Mujer, que pretendieron integrar a la mujer a través del autoempleo, derivando esto a su vez en la igualdad entre los sexos. La mencionada Comisión se organizó a través de comisiones sectoriales y estatales que impulsaron la creación en la Secretaría de Reforma Agraria, del Programa de Acción para la Participación de la Mujer Campesina en la Consecución del Desarrollo Rural, (PROMUDER) así como el Programa de Desarrollo Comunitario con la participación de la Mujer (PINMUDE), formulado en 1984 y que quedó adscrito a la Secretaría de Programación y Presupuesto.⁵⁴ Los gobiernos de Echeverría y De la Madrid intentaron constituir las condiciones jurídicas y programática que permitirían incorporar a las mujeres a la vida productiva, condición *sine qua non* para la igualdad y por ende el desarrollo, incluso durante el gobierno de Miguel de la Madrid se creó el Programa Nacional de Incorporación de la Mujer al Desarrollo Nacional con el que se pretendía consolidar avances para hacer efectiva la garantía constitucional de la igualdad jurídica de la mujer y el varón.

Concretamente, los alcances de estos programas fueron sumamente modestos, por ejemplo, en un estudio donde se pretendió evaluar del papel de las UIAM en el crecimiento agrícola en el país se concluyó que, muchas de estas jamás fueron asignadas por el ejido y cuando existieron se encontraron inactivas, esto se debió a la falta de capital, de organización, comercialización de los productos o, simplemente, la propia renitencia cultural al interior de la familia bajo la premisa de que estas Unidades implicaban un importante gasto de energía y tiempo para las mujeres en detrimento de los compromisos familiares. Incluso para el caso de las UIAM activas, este estudio señalaba que un porcentaje muy alto de mujeres que trabajaban en ellas (76.5 %) recibían mucho menos del salario mínimo.

⁵⁴ Teresa Valdés Echenique y Enrique Gomariz, *Mujeres latinoamericanas en cifras. Caso México*, FLACSO Mexico/Instituto de la Mujer de España/UNICEF-Mexico/UNIFEM-Mexico, 2005, p. 113.

Por lo anterior, a contracorriente de los intentos del gobierno mexicano por incorporar a las mujeres rurales al desarrollo nacional debe observarse que, las directrices de estas estrategias mantuvieron marcadas diferencias influenciadas por el género, de suerte que, paradójicamente, tanto ayudaron a fracturar algunas prácticas tradicionales al mismo tiempo que en ellas subyació un alto contenido asistencialista donde las estrategias parecieron más “ayudas al varón” con la finalidad de mantener la estabilidad familiar. Así la transferencia de los recursos, o inclusive, la ejecución de derechos para las mujeres mantuvo un marcado sello complementario o secundario. Igualmente, estos proyectos que apelaban a la igualdad entre hombres y mujeres pugnaron por herramientas como guarderías, centros de nixtamal, costura, cuidados alimentarios, que mantenían a las mujeres dentro de actividades tradicionalmente relacionadas con su género; mientras que a los varones se les observó de manera invariable como los proveedores económicos de la familia y todas las maniobras sociales se constituyeron para ellos con base en esta premisa, así una parte del gran propósito de la autosuficiencia alimentaria para el país descansó en el mantenimiento de los roles históricamente asignados a los hombres y mujeres rurales.

De cualquiera de las formas también es preciso reflexionar sobre las consecuencias que la ejecución de estos programas trajo en la vida cotidiana y sobre las representaciones de los géneros, ya que, por primera vez en la historia del México posrevolucionario, el Estado reconoció que el desarrollo del país tenía que estar estrictamente vinculado con la igualdad de hombres y mujeres. En este sentido, a pesar del aire evidentemente diferenciador y tradicionalista que poseyeron muchas de las estrategias antes enunciadas, parece que en el largo plazo el viraje logró fracturar de alguna manera el papel de las propias mujeres al interior de sus familias ya que, al ser ellas las beneficiarias de las transferencias o subsidios de muchos de los programas ejecutados para combatir la pobreza, esto pudo permitirles mejorar su capacidad de negociación familiar.

Las condiciones descritas se reprodujeron con algunas tesituras diferentes para el caso de la población en las áreas urbanas. Uno de los elementos más

notorios del Estado de bienestar mexicano es que se basó en el principio de que los derechos derivaban del empleo –no de la ciudadanía– o de las necesidades demostradas. Esto explica la lógica diferenciada que se superpuso a las aspiraciones universalistas y a la pretensión de lograr abatir las desigualdades sociales, en este sentido existieron representaciones distintas que dieron forma a los programas y que alimentaron las distinciones. Para señalar otro caso que muestra las directrices disímiles tenemos que, a partir de 1973, el IMSS extendió su programa de salud asistencial –el cual incluía consultas generales y algunas medicina– con la finalidad de atender a los habitantes del campo que no eran sus derechohabientes.

El principio sobre el que se basaba el acceso a los servicios de salud del IMSS era el carácter contributivo de sus derechohabientes, derivado de una relación laboral que permitía el pago de las cuotas respectivas, en este sentido, estas prestaciones muestran el profundo sesgo en el acceso a la seguridad social y que excluyó en principio a todos aquellos individuos que no poseían un trabajo formal. De esta manera, el redireccionamiento de algunas estrategias del IMSS a través de las cuales se pretendió que la población en las áreas rurales del país tuviera acceso a los servicios de salud fue una estrategia compensatoria de asistencia social que intentó disimular una profunda diferencia entre los hombres, así como de estos con algunas mujeres. Señalamos en los varones porque tal como los sugieren los resultados de los censos de 1970, 1980 y 1990, la Población Económicamente Activa que poseía un empleo formal seguía siendo mayoritariamente masculina.

El Censo de 1970 reveló que de los 12,995,087 de Población Económicamente Activa (PEA),⁵⁵ 10,488,800 eran hombres (81%) y 2,446,257 mujeres (19%). Otros elementos por destacar del Censo fue la posición que ocupaban estos trabajadores: 3,895,595 varones eran empleados, obreros o

⁵⁵ La Población Económicamente Activa la integran todas las personas de 12 y más años que realizaron algún tipo de actividad económica (población ocupada), o que buscaron activamente hacerlo (población desocupada abierta), en los dos meses previos a la semana de levantamiento del Censo, la PEA generalmente se clasifica en población ocupada y población desocupada abierta o desocupados activos0

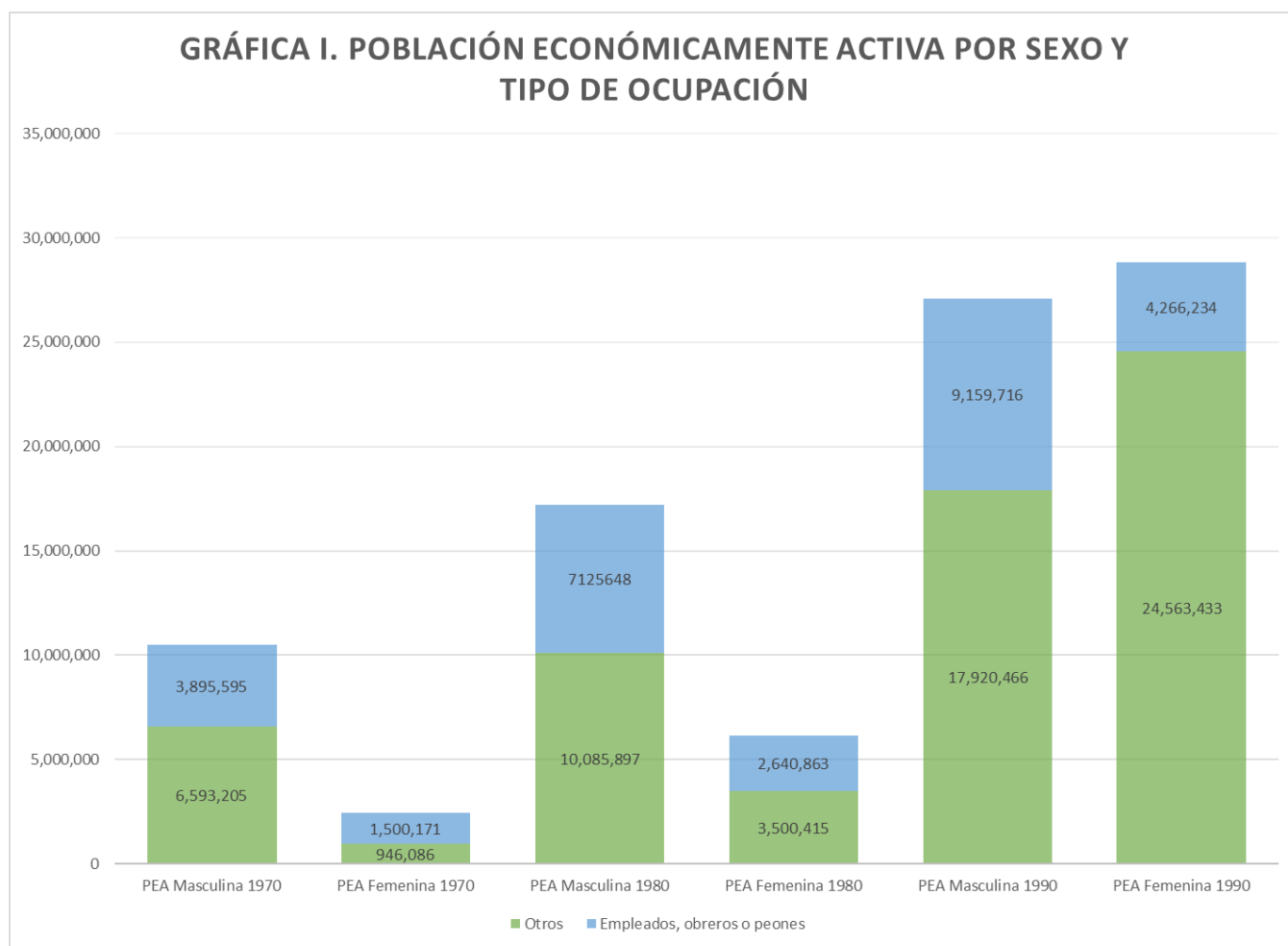
peones, mientras que el resto ocupaban puestos de patrones, empresarios, trabajaban por su cuenta o realizaban trabajo no remunerado ya sea familiar o no, derivado de esto hubo una alta posibilidad de que muchos de los varones activos laboralmente difícilmente tenían acceso a la seguridad social. Con relación a las mujeres, 1,500,171 ocupaban posiciones de empleadas, obreras o peonas, mientras que el resto, es decir, el 56% de la PEA femenina estaba ocupada como empresaria, trabajaba por su cuenta o realizaba trabajos no remunerados ya sea familiares o no. Hay importantes puntos a destacar respecto a las desigualdades en el acceso al trabajo ya que, como puede observarse al principio de nuestro periodo del total de las mujeres trabajando 61% poseían una relación laboral “formal”, aunque ello no alcanza a desvanecer el hecho de que la mayor parte de la PEA con un empleo que posibilitaba su acceso a la seguridad social era masculina, un 80%.

Lo que arrojó el censo de 1980 muestra solo algunas variaciones: de un total de 22,066,084 de la PEA, 72% eran hombres mientras que el 28% mujeres; de la PEA masculina 15,425,011 se encontraba ocupados, es decir, un 96 %, mientras que el resto había estado desocupado por lo menos 3 meses previos a la fecha en que se aplicaron las encuestas. Respecto a la condición de las mujeres dentro de la economía, los resultados establecieron que de los 6,141,278 mujeres que conformaban la PEA, 97 % se encontraban ocupadas, por lo que puede observarse un importante desplazamiento alrededor del porcentaje que aportó uno y otro sexo a la PEA comparado con los datos del censo anterior, pues hay una pérdida del 10% para la PEA masculina.

Respecto a la posición que ocupaban en el puesto de trabajo, de la PEA masculina total, 7,125,648 tenían un trabajo como empleados, obreros o jornaleros, mientras que el resto, 8,299,363, ocupaban alguna posición que dificultaba el acceso a las prestaciones sociales; esta relación para el caso de las mujeres, 2,640,863, tenían puestos laborales de empleadas, peonas u obreras, mientras que el resto, 3,500,415, cuya condición obstaculizaba tener seguridad social.

Finalmente, el Censo de 1990 exhibió que de las 55,909,849 personas que formaban la PEA, 48% eran hombres y 51% mujeres; del total de la PEA masculina

(27,080,182), 17,882,142 estaban ocupados, es decir, un 66%; por su parte respecto a la PEA femenina (28,829,667) tan sólo el 19% se encontraban ocupadas, a saber, 5,521,271. De la PEA ocupada tanto masculina como femenina los datos son: 9,159,716 y 4,266,234 eran obreros o empleados de la PEA masculina y femenina respectivamente, el resto o eran patrones, empresarios, trabajaban por su cuenta o en el negocio familiar sin remuneración.⁵⁶ (Ver Gráfica I)



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Censo 1970, 1980, 1990

⁵⁶ Este censo por primera vez separa a los jornaleros o peones de los obreros o empleados.

Hay que tomar los números absolutos de forma crítica ya que, tal como se ha observado, los censos para las décadas de 1970, 1980 y 1990 poseyeron problemas metodológicos-conceptuales⁵⁷ en lo referente a las mediciones de la PEA, el empleo y las tasas de participación por sexo. Mercedes Pedrero señaló como puntos conflictivos la propia realización de los censos y el carácter sumamente ambiguo de las preguntas que tendieron a dejar un margen a la interpretación.

En términos del Instituto Nacional de Geografía y Estadística, eran económicamente activas las personas en edad de trabajar de 12 años y más que: a) trabajaron al menos una hora durante el período de referencia de la medición (por lo general, la semana anterior) en tareas con o sin remuneración, incluyendo la ayuda a otros miembros del hogar en alguna actividad productiva o en un negocio o finca del hogar; b) si bien no trabajaron, tenían algún empleo o negocio del cual estuvieron ausentes por enfermedad, huelga, licencia, vacaciones u otras causas; y c) así como todas aquellas personas que si bien no entraban en ninguno de los dos grupos anteriores, estaban en disponibilidad de trabajar. Para los tres censos, se excluían de la PEA aquellas personas que se dedicaban solo a los quehaceres domésticos o a estudiar, así como los pensionados y los impedidos de trabajar por invalidez, jubilación, etcétera.

Mercedes Pedrero refiere que la mayor parte de los cuestionarios fueron respondidos por amas de casa, quienes pudieron no comprender o más bien confundir que la ayuda al negocio familiar, la escasez en la remuneración o en la cantidad de horas trabajadas fuera del hogar debían ser interpretadas como un empleo. De esta manera parece haber un desfase entre la propuesta del Instituto y lo que las o los entrevistados pudieran considerar como propiamente un empleo, lo cual arrojó resultados no muy certeros alrededor de la PEA y PEI, en este sentido, Pedrero considera que la cantidad de individuos que se dedicaban a las labores del

⁵⁷ Mercedes Pedrero, *México, dinámica demográfica de la población económicamente activa 1970-1990, Evaluación y ajuste de la información censal por entidad federativa*, UNAM/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca, 1995. Pp. 177.

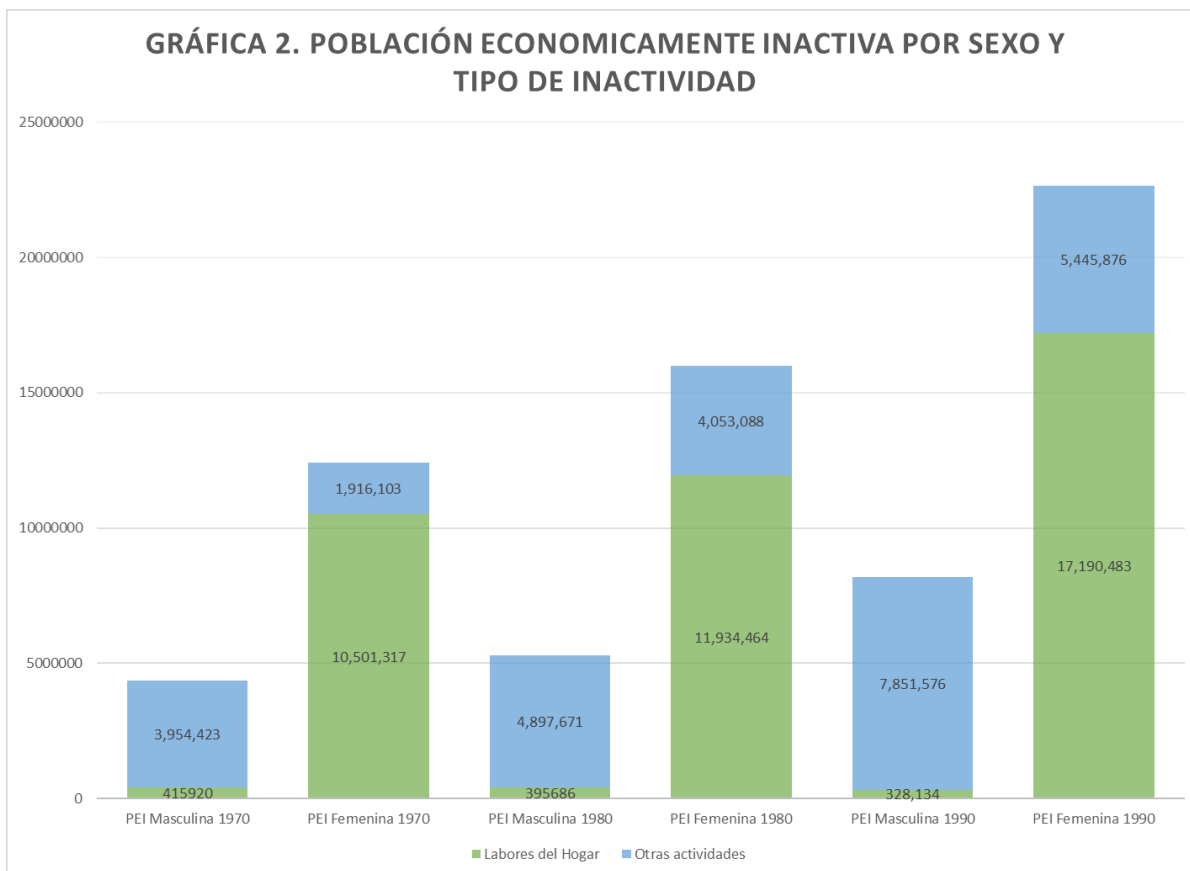
hogar no necesariamente implica que estos hayan laborado en actividades productivas económicamente.

Por nuestra parte pensamos que este sesgo nos puede dar luz sobre las representaciones que se tenía sobre las construcciones genéricas ya que, independientemente, de sí eran varones o mujeres quienes se dieron a la tarea de atender a los encuestadores, el elemento sumamente interesante fue el proceso de apropiación de las representaciones de quienes eran considerados los sujetos productivos y quienes no. Por ello, la propuesta de la autora es interesante por la relevancia de los procesos socioculturales en los resultados de los censos, pero a diferencia de ella, que lo observó como un obstáculo para acceder a los datos que configuraban la PEA, nosotros consideramos que también pueden ser vistos en el entramado cultural que forjaban las nociones de género durante el periodo. De ahí se deriva que quizás a través de este “sesgo” es posible echar luz sobre las representaciones que las encuestadas o encuestados tenían sobre sí misma (si es que efectivamente eran casi todas mujeres) como sujetos no productivos económicamente o sin trabajo, presentándola como una de las posibles vías que explican cómo fue que en 10 años se incrementó en poco más de doce millones la PEA femenina.

Por otro lado, a pesar del proceso de ascenso de las mujeres en las actividades productivas, se mantiene la ocupación masculina de la PEA, de manera tal que tanto la desocupación abierta⁵⁸ como la PEI continuó siendo mayoritariamente femenina, incluso en el censo de 1990. Concretamente respecto a la PEI, en 1970 había un total de 16,787,763 de Población Económicamente Inactiva, de la cual 4,370,343 eran hombres mientras que el restante eran mujeres, del total de varones inactivos 415,920 se dedicaban a las labores del hogar mientras que la cifra de mujeres asciende a los 10,501,317 (62%). Por su parte el censo de 1980 arrojó que habían 21,280,909 inactivos, de los cuales 5,293,357 eran hombres

⁵⁸ Se refiere a las personas de 12 y más años de uno u otro sexo que no estando ocupadas, buscaron activamente incorporarse a alguna actividad económica, en las cuatro semanas previas a la semana de levantamiento o hasta ocho semanas, siempre y cuando estén disponibles a incorporarse de inmediato.

y 15,987,552 eran mujeres, 11,934,464 (56%) de ellas se dedicaban a los quehaceres domésticos. Finalmente, el censo de 1990 mostró que había 30,816,069 personas que se encontraban inactivas, los hombres aportaban 8,179,710, de los que 328,134 se dedicaban a las labores del hogar mientras que 22,636,359 de esa PEI eran mujeres, de las cuales 17,190,483 (55%) dedicaban su



tiempo a los quehaceres domésticos. (Ver Gráfica 2)

Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Censo 1970, 1980, 1990

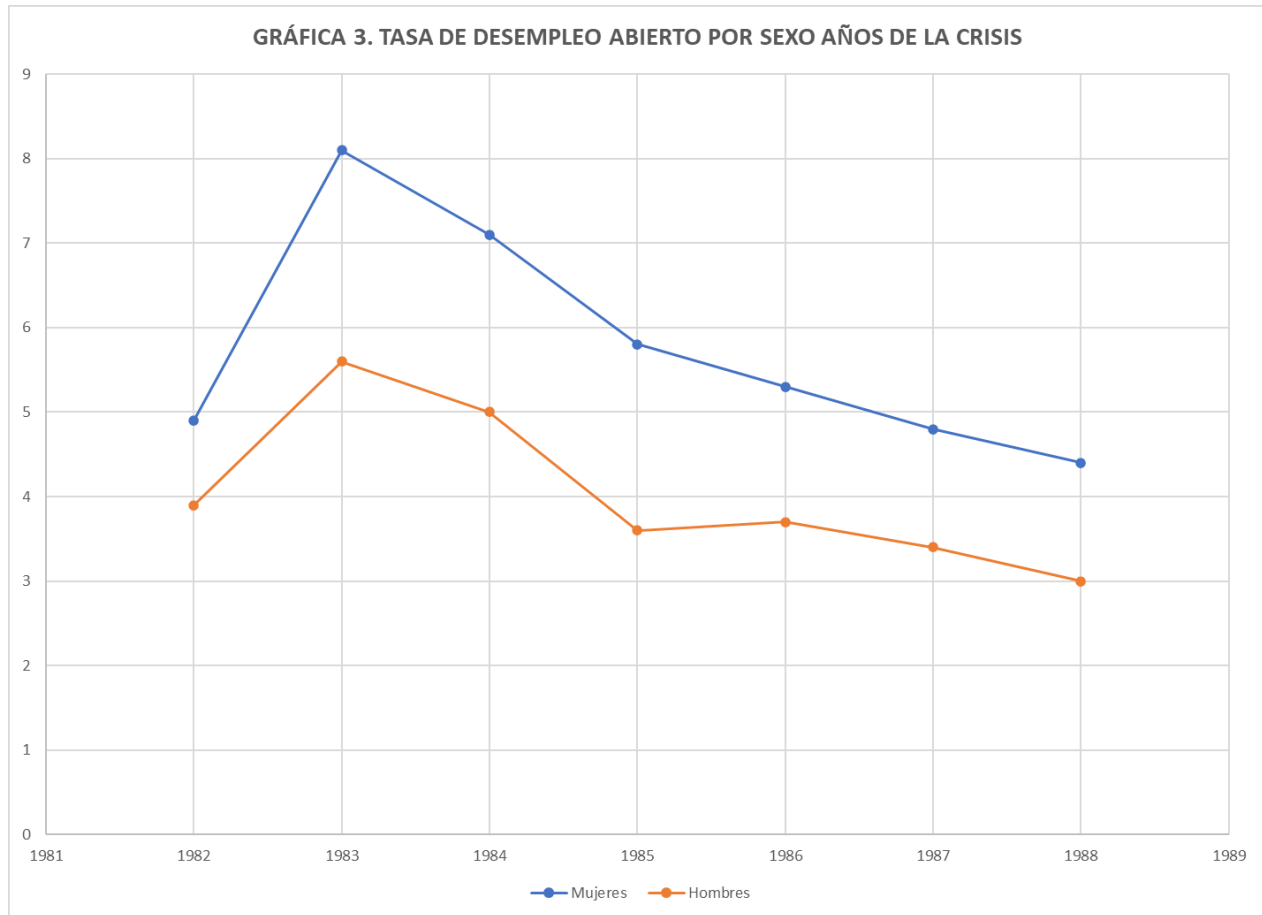
Como puede observarse el movimiento fue en los dos sentidos, tanto hay una inserción de las mujeres dentro de un imaginario que los observa como sujetos productivos como porque existió una alta cantidad de esas mujeres que se mantuvo o volvió a las labores del hogar. Estas dinámicas encuentran lógica en medio de las crisis económicas que se desarrollaron durante las dos décadas y afectaron de manera desigual a hombres y mujeres. La organización del mercado laboral respondió a la dinámica de la economía capitalista: por un lado, la mano de obra

femenina actuó como amortiguador. De ahí es que, frente a este escenario, las mujeres tuvieron altas posibilidades de acceder al trabajo, pero durante los momentos de crisis, también tendieron a ser despedidas con mayor facilidad, incrementando su participación en la población inactiva, más que en la desempleada, debido al efecto del “trabajador desanimado”, retornando al trabajo reproductivo y de cuidados. Una segunda línea explicativa es que la naturaleza de la crisis determinó si se perturbaba o no a la población femenina, de esta manera, afectó a las mujeres si la crisis se resintió más sobre los sectores feminizados de la economía. Finalmente, una tercera dirección argumentativa sugiere un efecto sustitución cuya lógica es que conforme la crisis se intensificó, la búsqueda para reducir costos provocó un aumento de la demanda de empleo de las mujeres.

En términos teóricos parece que estas líneas explicativas son contrapuestas, empero, una mirada más cercana a lo ocurrido durante la década de los setenta y ochenta nos muestra que de hecho los procesos no fueron excluyentes. Efectivamente, los datos que arrojan el censo de 1990, con respecto a los de 1980 y 1970 es que hay un incremento en la tasa de participación femenina en la economía, de 17.6% en 1970, 21.5% en 1980 y finalmente un 31% para 1990, el aumento en esta contribución en el transcurso de la llamada década perdida es considerable y, tal como ya lo hemos mencionado, responde a la lógica de abaratar los costos de producción, aunque también a las necesidades familiares que empujaron a sus miembros femeninos a ingresar o reingresar a la vida laboral por razones de sobrevivencia familiar. Lo último señalado constata la idea de que las mujeres actuaban como amortiguador durante tiempos de crisis, pero no sólo para los sectores de la economía sino además para la propia familia. Finalmente, el ascenso de la participación femenina no debe negar procesos como los que se vivieron a partir de la crisis de 1982 y la reducción presupuestal de muchas empresas paraestatales que llevaron a que la mayor parte de los despidos fueran femeninos, de esta manera también se constata cómo las mujeres se vieron afectadas ahí donde había una feminización del sector.⁵⁹ Así por ejemplo, desde

⁵⁹ Pedro López Díaz, *México: Reforma y Estado*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 1996, pp. 223.

1982 hasta 1988 se observa como la tasa de desempleo abierto de las mujeres aumentó, 4.9%, 8.1%,7.1%, 5.8%,5.3%, 4.8% y 4.4%, para los años respectivos, mientras que la de los hombres fue de la siguiente manera para los mismos años: 3.9%, 5.6%, 5%, 3.6%, 3.7%, 3.4% y 3% . (Ver Gráfica 3)⁶⁰



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, Censo 1970, 1980, 1990

A lo señalado habría que agregar que, si bien uno de los grandes fenómenos durante las dos décadas fue el incremento de la participación femenina en la economía, hay que hacer notar que este aumento no vino aparejado con el acceso a la seguridad social. Tal como lo ha mostrado Pablo Ruiz Nápoles y Juan Luis

⁶⁰ Lourdes Arizpe S., *La mujer en el desarrollo de México y de América Latina*, México, D.F., UNAM, 1989, p. 23; Lilia Domínguez Villalobos, Flor Brown Grossman, *México, mujeres y economía*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, pp. 34-49; Adriana Cassoni, "El mercado laboral en México: Los años de crisis" en *Investigación Económica*, no. 198 vol. 50, 1991, pp. 275-304

Ordaz Díaz, el número de inscritos al seguro social durante ambas décadas fue de apenas una cuarta parte de la Población Económicamente Activa ocupada, lo que complejiza más el carácter parcial de las estrategias de bienestar, esto significa, que el acceso a prestaciones por enfermedad, desempleo, vejez, maternidad, discapacidad o invalidez, así como a créditos para la vivienda o construcción estuvieron sumamente restringidos. De esta manera, el subempleo o la economía informal fueron los grandes recursos a los que apelaron mujeres y hombres sobre todo durante la década de los ochenta, haciendo notar que la participación de ellas en la informalidad fue mucho más notoria que las de los hombres, a este respecto obsérvese el número de mujeres en el trabajo doméstico durante nuestro periodo, por ejemplo en 1970, el censo señala que había 488,344 mujeres proporcionando servicios domésticos en casas particulares, en 1980, la cifra asciende a 686,634 mientras que en 1990 el Censo desagrega aún más el tipo de actividad y refiere además del trabajo doméstico, el trabajo como vendedores ambulantes, con cifras de 624,271 y 130,085 respectivamente, a lo anterior había que añadir el resto de actividades laborales que no venían acompañadas de prestaciones laborales.

Las restricciones que estructuraron el sistema de seguridad social afectaron de manera desiguales a los trabajadores rurales y a los ciudadanos pues, el acceso a estas estrategias de redistribución tendió a excluir a hombres y mujeres en estas zonas del país donde, el trabajo en las actividades agrícolas, temporal y/o por su cuenta, conllevó obstáculos para la propia reglamentación del FONACOT, INFONAVIT, FOVISSSTE, FOVI o el IMSS. Del otro lado, en términos generales, prevalecieron desigualdades entre hombres y mujeres, lo cual parece que se encontró enraizado en el imaginario social de que las mujeres eran portadoras de un ingreso secundario y dependientes endémicas del varón.

Se puede observar el cariz en la Ley de Seguro Social publicada en 1974, que se mantuvo vigente hasta 1994, y cuyo artículo 71 señalaba que se otorgaría la pensión, en caso de muerte del asegurado a la persona preferentemente familiar del asegurado, que presentara la copia del acta de defunción y la cuenta original de los gastos de funeral, dentro de este concepto de familia, la ley señaló a la viuda,

huérfanos o concubina, en este último caso se otorgaba siempre y cuando la esposa no se encontrará con vida. Un elemento sumamente interesante por advertir es que la Ley diferenciaba a sus asegurados, mientras que a las viudas otorgaba una pensión equivalente al cuarenta por ciento de lo que hubiese correspondido al asegurado tratándose de incapacidad permanente total, siendo esto uno de los montos más altos estipulados por la ley, para el caso del viudo estaba en posibilidades de tener esta misma prestación siempre y cuando él estuviera incapacitado totalmente.

En su artículo 155, esta misma Ley señaló que la pensión cesaba con la muerte del beneficiario, o cuando la viuda o concubina contrajeran matrimonio o esta tuviera concubinato con una nueva pareja, igualmente, la viuda o concubina pensionada que contrajera matrimonio recibiría una suma global equivalente a tres anualidades de la cuantía de la pensión que disfrutaba. La representación que subyace detrás de la ley fue una según la cual, el hombre era quien proveía los recursos económicos y las mujeres se presentaba como sus dependientes, existió así un tono evidentemente masculino en el sistema de pensiones, de forma que la legislación vigente les negaba de manera bastante tajante la dependencia económica de sus parejas o descendientes.

Por otro lado, la Ley mantuvo los vínculos entre las mujeres y la maternidad ya que otorgó a las trabajadoras asistencia obstétrica, ayuda en especie para lactancia, canastillas a los recién nacidos, así como el servicio de guarderías; esto resulta relevante pues descargó en las mujeres la responsabilidad sobre el cuidado de los hijos, excluyendo de manera tajante el ejercicio de la paternidad para los varones o cualquier condición laboral que permitiera lograrla y, estableciendo para ellas, una doble lógica en tanto individuo productivo que se encontraba sujeto a mantener su rol dentro de los cuidados familiares. Luis Echeverría lo declaró de forma clara: “Su igualdad formal ante el hombre carecería de contenido si no se facilitara el acceso de la mujer al empleo o se redujera injustamente la remuneración a su trabajo. La única limitación a sus labores ha de radicar en la obligación de proteger socialmente la maternidad.”

El lazo entre las mujeres y los cuidados familiares fue, al igual que los hombres y la proveeduría económica, una premisa en el proceso que estructuró el Estado de Bienestar mexicano, de suerte que, la propia seguridad social se construyó pensando en las mujeres como dependientes y futuras viudas y el salario se calculó bajo el supuesto, todavía vigente, de que el hombre debía mantener a una familia con mujer inactiva e hijos, asumiéndose que los dependientes familiares se benefician de los apoyos correspondientes al titular de los derechos, es decir, el asalariado—masculino—sostén del hogar.

Quizás en ninguno de los programas implementados durante la época se exhiben estas desigualdades como en las estrategias alrededor de la planificación familiar. Al inicio de nuestro periodo, es decir, para 1970, México poseía una tasa anual de crecimiento poblacional del 3.5 % con un total de 50.6 millones de personas, cuyo crecimiento de 3.5% anual no parecía detenerse, lo anterior como resultado de un alto y sostenido índice de natalidad y de una fuerte disminución de la mortalidad. Esta situación se había derivado de una serie de condiciones socioeconómicas pronatalistas con densas bases culturales, económicas y políticas, las cuales habían estructurado a la familia como unidad económica de suerte que, a contracorriente de lo que podía implicar el proceso de modernización durante el Milagro Mexicano, esta institución catalizó a sus miembros como un recurso que podía ser utilizado de forma eficiente. Sin embargo, al mismo tiempo que la familia aprovechó las dinámicas económicas y políticas alimentó, con su ensanchamiento, las condiciones de desigualdad social que, como ya hemos señalado antes, amenazaban la seguridad y estabilidad social, así como la del régimen.

La crisis social que amenazó al gobierno de Echeverría se derivó, en buena parte, por el debilitamiento de los mecanismos que habían permitido colocar a esta creciente población en algún lugar dentro de la economía. Ello explica en alta medida la necesidad del sexenio de limitar la natalidad, a lo que hay que agregar la propagación de la idea según la cual una mayor cantidad de mexicanos agotarían los recursos y aniquilarían las ganancias del desarrollo. Dentro de esta tesitura

también fue muy significativa la posición de la comunidad médica que comenzó a vincular la salud con la planificación familiar, manifestadas en la creciente presión en los foros internacionales de políticas públicas a que se redujeran la natalidad.

En 1973 el gobierno mexicano modificó las leyes que existían respecto a la población, creándose el CONAPO (Consejo Nacional de Población) y otorgando facultades para que las entidades estatales y federales, a fin de que implementarán acciones orientadas a reducir la natalidad; igualmente, Echeverría remitió al Congreso una enmienda constitucional que concedía a todas las personas el derecho de tomar decisiones libres, responsables y documentadas, sobre el número y el espaciamiento de los hijos, así como la aprobación de un nuevo Código Sanitario de 1973, en el que se derogó la prohibición de la venta y propaganda de anticonceptivos.

En consonancia con estas nuevas estrategias, las instituciones de salud pública incorporaron por primera vez, después del fin de la lucha revolucionaria, en sus cuadros básicos de medicamentos, anticonceptivos, creando además secciones especializadas en planificación familiar a través de las cuales, además de ofrecer la atención médica necesaria, se iniciaron poderosas campañas de información respecto a la natalidad a los derechohabientes. Asimismo, a través de una nueva legislación en materia civil se modificó la edad mínima del matrimonio, elevándola a 16 años para las mujeres y a 18 para los hombres, más tarde en 1974, la Ley General de Población, aprobada en 1974, delegó en la Secretaría de Gobernación la facultad de dictar, ejecutar y promover “las medidas necesarias para realizar programas de planeación familiar a través de los servicios educativos y de salud pública”. Un factor destacable en este proceso es que la influencia de grupos distintos al gobierno como las feministas o la Iglesia Católica en la implementación de esta política fue minúscula durante los primeros momentos, de forma que el viraje parece que obedeció más a la presión por el desempleo, las desigualdades sociales y la visión internacional influenciada por la teoría malthusiana.

Durante buena parte del sexenio de Echeverría las acciones de las instituciones públicas se ejecutaron de manera relativamente aislada, no fue sino

hasta 1977 cuando López Portillo creó el Programa Nacional de Planificación Familiar del Sector Salud que se puede observar mecanismos mucho más robustos en materia de control poblacional, en tanto que dicho Programa mantuvo dos directrices esenciales: informar sobre las condiciones de la población y planificación familiar, así como poner en marcha una vigorosa campaña de educación sexual. El CONAPO inició en los medios de comunicación masiva, la transmisión de mensajes que pretendían entonces inducir cambios en los patrones de conducta reproductivos para que las parejas determinaran cuántos hijos deseaban tener, algo vital dentro de esas estrategias fue que nacieron siendo herramientas con importantes distinciones derivadas de los roles tradicionales, de manera que fincaron sobre las mujeres un importante papel dentro del éxito de este programa.

Las Encuestas Nacionales de Fecundidad, así como los informes del programa muestran que el eje principal de su éxito residió en que las mujeres en edad reproductiva utilizaran métodos anticonceptivos ya fuera que estos implicaran las prácticas tradicionales de contracepción o bien hicieran uso de píldoras, DIU, oclusión tubaria bilateral o inyecciones. Lo anterior no significa que durante el periodo no hubiera uso de métodos por parte de los varones, tales como los preservativos o vasectomía, sin embargo, en los informes de la CONAPO durante los años revisados resulta mucho más significativa la cantidad de mujeres con prácticas anticonceptivas en comparación con los hombres.

Ahora bien, si bien estas estrategias tuvieron como principales objetivos el control poblacional, así como la promoción del régimen de “elección personal” respecto al número de hijos y el momento en que una pareja quería tenerlos,⁶¹ estas herramientas poseyeron en su seno complejas nociones de género ya que inscribieron o pretendieron inscribir prácticas y significados alrededor de lo femenino, la familia y sobre todo la masculinidad. De esta manera algunas de las campañas que se ejecutaron durante nuestro periodo, *Vámonos haciendo menos*

⁶¹ Proclamando a través de ello el advenimiento de la toma de decisiones democrática y de la ciudadanía en este ámbito de la vida social.

para vivir mejor todos (1973-1974), *La familia pequeña vive mejor* (1974-1975), *La decisión es suya – señora, usted decide si se embaraza* (1976), *¿Qué es planear la familia?* (1978)⁶², entre otras, barajearon importantes relaciones significantes alrededor del ser hombre y del ser mujer. En principio hay que asentar que los resultados en el uso de anticonceptivos muestran una parcial exclusión de los hombres como objetos de la planificación, de forma que las políticas de salud reproductiva quedaron primordialmente asentadas en las mujeres, quienes parece que tuvieron la responsabilidad más importante sobre la planificación familiar, así las campañas tendieron a referir que la participación de ellas era vital en el éxito del programa (Cartel 17,) al tiempo que se relacionaba la contracepción con la superación individual (Ver Cartel 1 y 2).



Cartel 1/1974/CONAPO



Cartel 2/1974/CONAPO

⁶² Alejandro Ruiz Ocampo, *Consejo Nacional de Publicidad: Origen, estructura y trayectoria*, México, D.F., Plaza y Valdés Editores, 1999, pp. 123-135.



Cartel 3/1974/CONAPO



Cartel 4/1974/CONAPO

Por otro lado, en el análisis más fino se observa como las campañas publicitarias sobrepasaron los límites de los objetivos señalados en el discurso formal, para dirigirse a resignificar o canalizar las prácticas hacia elementos que en el sentido más exacto no se referían exclusivamente al control poblacional y tampoco de manera restrictiva a las mujeres. En la primera etapa de la campaña de planificación familiar, *Vámonos haciendo menos*, hubo una preocupación muy importante por hacer que los hombres se hicieran responsables de sus hijos, enlazando esta práctica con la reducción del machismo. Para citar un caso, en uno de los carteles que se diseñó para la campaña, (cartel 5) un hombre robusto muy grande con sombrero y camisa a rayas —que recuerda a la usada por el personaje de Pepe El Toro— fuma un cigarro y bebe alcohol mientras es increpado sobre “¿Cuántos hijos tiene?” A lo que responde con una nueva pregunta: “¿en qué colonia? Porque soy muy macho”. La respuesta del otro hombre es esclarecedora: “Lo que eres es un desobligado que no mantienes a ninguno. Vámonos haciendo menos «machos» y más hombres responsables”.



Cartel 5/1975/CONAPO



Cartel 6/1975/CONAPO

Dichas construcciones muestran cómo, al contrario de lo que han sostenido otras investigaciones,⁶³ el Estado mexicano se encontraba preocupado por la forma en que los hombres mexicanos ejercían su paternidad; si bien en el sentido estricto durante nuestro periodo no hay una campaña explícita que pretendiera inducir a los varones a usar métodos anticonceptivos, el tono negativo con el que se muestra la ausencia de responsabilidad como consecuencia de la alta procreación parece llevar implícita de alguna manera un sedimento de anticoncepción. En el cartel 4 se leía “Mi padre es «muy macho» [No lo conozco.] Tan macho que tiene hijos donde quiera. Tan macho que no se ocupa de ellos. Y a veces ni los conoce. Tan macho que por vanidad pierde la felicidad de gozar a sus hijos. Y por irresponsabilidad prefiere ser macho a ser verdadero padre”.

⁶³ Matthew Gutmann, “Planificar la exclusión de los hombres de la planificación familiar: Un estudio de caso en México” en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, El Colegio de México, Vol. 1, Num. 1, 2015, pp. 54-75; Brígida García y Orlandina de Oliveira, “El ejercicio de la paternidad en el México urbano”, en Marina Ariza y Orlandina de Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia en el cambio del siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 283-317

El tono correctivo se mantuvo en otros carteles de la campaña (Carteles 3, 5, 7, 8 y 9); en la publicidad subsecuente permanece la premisa de hacer participar a los hombres dentro de la planificación familiar. En un spot publicitario de la CONAPO en 1980, se observa como el narrador señala que “un bebe nace con derechos, con el derecho a ser deseado, a ser protegido, a ser alimentado, a crecer sano, a ir a la escuela, a ser amado, su futuro depende de ti, aprendamos a planificar la familia, en las clínicas de salubridad, ISSSTE y Seguro Social la orientación es gratuita”, mientras las imágenes muestran a una pareja, hombre y mujer, en los diferentes momentos de la vida familiar. En otro par de carteles aparecido en 1985 y 1989 (Cartel 13 y 16, respectivamente) vemos como la propuesta visual exhibe la presencia de los varones bajo la frase, “Para la política de población, vale más la calidad de vida que vidas en cantidad” o “La decisión en pareja hace la diferencia”; otro afiche muestra como la orientación para la planificación y reproducción estaban dirigidas a la pareja (Cartel 14).



Cartel 7/1975/CONAPO

De esta manera, resulta precipitado asegurar que el Estado mexicano simplemente planificó la exclusión de los hombres en los procesos de planificación

familiar, el carácter activo de un padre en un comercial de la CONAPO en 1985 que está leyendo un cuento para dormir a su hijo mientras el narrador le pregunta si ¿eso hace con todos sus hijos', corrobora que, en términos de las representaciones, el gobierno mexicano pretendió hacer partícipe a los varones en la planificación. Por otro lado, lo señalado no resulta contrario a lo datos arrojados que antes hemos mencionado, donde se concluía que en términos concretos quienes usaban métodos de anticoncepción eran mujeres, pues hay que pensar que efectivamente la modificación que sufrió el tamaño de la familia mexicana a lo largo de los años setenta y ochenta fue el resultado de la resignificación de los procesos de reproducción, lo cual seguramente implicaron procesos de negociación, acuerdos, tensiones o la imposición de la perspectiva de uno y otro integrante de la pareja.

Sin embargo, los años ochenta serán testigos de una serie de modificaciones que llevaron a la lenta desarticulación de estas prácticas, lo cual no implicó necesariamente que las nociones normativas de los géneros vinieran aparejadas con estas transformaciones. Este desfase no es desde luego un elemento propio del periodo, sin embargo, es el hecho de que alcanzar o cumplir con estos modelos normativos resultó a menudo insostenibles en medio de las transformaciones empujadas por la ascensión del neoliberalismo y la rápida desaparición del Estado de bienestar. La llegada de Miguel de la Madrid Hurtado implicó en principio un cambio en el papel que el Estado tenía en la economía, lo cual desde luego no fue un fenómeno exclusivo de nuestro país, al contrario, fue una tendencia a nivel global. Así en consonancia con los procesos internacionales, el gobierno delamadrista pretendió sanear las finanzas públicas abatiendo la participación del estado en la actividad económica, ya que se pensaba que los desequilibrios económicos eran en gran medida producto del enorme déficit público, resultado a su vez, del excesivo gasto del gobierno. Este razonamiento aseguraba que dicho financiamiento derivaba en gran medida del endeudamiento y la creación de dinero por parte de la banca central, lo que provocaba una presión sobre los precios, es decir, se pensaba que los grandes déficits eran la causa principal de la inflación. por tanto, eliminar esa distorsión necesariamente requería disciplina fiscal y por consiguiente un recorte importante del gasto.



Cartel 8/1976/CONAPO

El saneamiento de las finanzas públicas llevó así, a la puesta en marcha de un conjunto de políticas que entrañaron el retiro de la intervención estatal directa y activa en la economía, de manera tal que, el sector público recortó o eliminó una parte significativa de su presupuesto para cubrir sus obligaciones con los acreedores externos y gastar estrictamente lo necesario; lo que afectó las partidas de inversión y aceleró la venta de un gran número de empresas estatales. La transición del modelo estatal de desarrollo hacia el neoliberalismo no fue sólo una “imposición” externa, sino un proceso gradual, desordenado y discontinuo que involucró tanto cambios en las políticas públicas como en la retórica y la ideología dominantes, que se inscribían en las tendencias internacionales del momento⁶⁴



Cartel 9

Entonces, este proceso de adelgazamiento estatal que comenzó en los ochenta implicó un proceso de retribución de los riesgos y las responsabilidades

⁶⁴ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Mujeres y hombres en México*, México, D.F., Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2004, pp. 68-78.

entre el Estado, la sociedad, la familia y el individuo. Así el nuevo proyecto implicó una serie de cambios en las prácticas que reconfiguraron el imaginario, así como las representaciones que se tenía de los ciudadanos, en lo general, y la construcción de los géneros en lo particular. Naciendo así una nueva conceptualización de los individuos como sujetos autónomos y emprendedores,⁶⁵ que se encontró estrictamente vinculado con la ascensión y la llegada al poder de una nueva camada de funcionarios mexicanos conocidos como “tecnócratas”. Esta elite comenzó a manejar otro lenguaje político donde al grupo que había emanado de la Revolución Mexicana se le achacaba haber construido un Estado que estaba frenando y atrasando el desarrollo del país.⁶⁶ De tal manera que durante la década los ochenta tenemos una mirada donde la Revolución dejó de ser representada como una fuente de legitimidad para el Estado, así como para sus políticas y comenzó a ser vista como un lastre del pasado, que tenía que ser superado. Esto es fundamental para comprender la configuración de la masculinidad, en tanto que durante varias décadas la Revolución se había convertido en una de las piezas esenciales del engranaje de la identidad nacional, por demás ampliamente relacionada con lo masculino.

⁶⁵ Nikolas Rose, *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*, Cambridge University Press, 1999, pp. 166-167.

⁶⁶ Elisa Servín, *Del nacionalismo al neoliberalismo 1940-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 12.



Cartel 10



Cartel 11

Desde luego que no es que, abiertamente, esta nueva camarilla de hombres, cuya posición política y económica los vinculaba a modelos de masculinidad



Cartel 12

hegemónica, hayan constituido un frente que confrontaba a las nociones normativas relacionadas con la Revolución Mexicana. Entonces hay que ver la irrupción de este nuevo discurso más allá de la estructura económica y de política pública: Miguel de la Madrid y más tarde Carlos Salinas de Gortari aceleraron un proceso que había comenzado con la llegada de Manuel Ávila Camacho durante la década de los ochenta y que desplazó a los militares de la cúpula de poder. Estos nuevos hombres de traje desarticularon el Estado de Bienestar emanado de la Revolución, e iniciaron el desplazamiento hacia una forma distinta de construir la masculinidad. Quizás como ningún otro Carlos Salinas de Gortari representó esta nueva camada de hombres poderoso, educados en universidades en el extranjero, que hablaban fluidamente inglés, escuchaban música clásica, jugaban golf, gustaban de la literatura o los viajes. Salinas de Gortari se convirtió en un personaje internacional que representaba al varón a favor de la modernidad, lo transnacional, emprendedor y que era capaz de poder abatir el atraso histórico por el que transitaba el país.



Cartel 13



Cartel 14



Cartel 15



Cartel 16



Cartel 17



Cartel 18

Pongamos más presión sobre este asunto, ya que hablamos de los hombres vinculados con la presidencia, pero es un fenómeno sintomático de otros políticos, de suerte que este aire de ruptura lo mismo se observa con los propios priistas, como entre los políticos de otros partidos volviéndose así un elemento común la referencia profundamente enraizada en el género, respecto a la construcción de una forma diferente de ser hombre. Así Salinas utilizó a la masculinidad como estandarte de ruptura: "La nación exige otra clase de hombres capaces de llevar a cabo los

cambios de manera ordenada y lograr que prevalezca el interés general, hombres que sean capaces de modernizar al Estado. Si bien somos el resultado de un proyecto histórico, México se enfrenta a nuevos retos y debemos actuar en consonancia”.⁶⁷ Una tesitura parecida la podemos observar en Francisco Barrio (Presidente Municipal de Ciudad Juárez en 1983, y candidato a Gobernador de Chihuahua en 1986) durante su campaña para Gobernador de Chihuahua:

Esos políticos del pasado han traído al estado atraso por ello requeriremos de una nueva casta de hombres jóvenes con la fuerza suficiente para luchar contra los fantasmas de la putrefacción que existe en el gobierno estatal. Ya es tiempo de renovar la administración y gobernar con transparencia y lealtad para los chihuahuenses, de utilizar el dinero de los ciudadanos en su propio beneficio, no para favorecer un grupo de ancianos corruptos. Necesitamos la fuerza de hombre comprometidos y leales a la nación, que estén distantes de una tradición institucional que ha sumergido no sólo a Chihuahua, sino a todo el país en la crisis económica y política... Yo representó a esos nuevos hombres.⁶⁸

Sin embargo, esto no significa que los modelos normativos derivados de los procesos sociales previos hayan desaparecido durante los ochenta, sino que resisten al embate realizado por esta nueva elite que no solamente detentará el poder en términos políticos sino resquebrajara algunos procesos culturales. Entonces la crisis de la masculinidad tradicional posee una doble raíz, estrictamente relacionado con la concepción de una nueva forma de organización social. Aquí es necesario entender el neoliberalismo no únicamente como una forma diferente de estructurar la economía sino más bien una manera de interpretar la realidad. La crisis del Estado de bienestar y con ello la ascensión de la elite tecnocrática, jugó un papel esencial respecto a la organización económica y familiar, y por tanto

⁶⁷ Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, “Segundo Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Carlos Salinas de Gortari, 1° de septiembre de 1989” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13, 1° de septiembre de 1989, p.26.*

⁶⁸ Francisco Barrio Terrazas, *Primer Discurso como Candidato a la Gobernatura por Chihuahua*, Centro de Estudios, Documentación e Información sobre el Partido Acción Nacional, 1986.

también de la masculinidad. De forma que esta nueva elite, constituida casi de forma irrestricta por varones, emergieron durante finales de nuestro periodo con el ánimo y convicción de romper con las prácticas vinculadas con el pasado, lo cual parece estuvo seriamente relacionado con la construcción del género masculino.

Ahora bien, generalmente, las investigaciones sobre los vínculos entre el Estado de Bienestar y el género han colocado más atención sobre el enorme papel que han tenido las mujeres en amortiguar el peso del desmantelamiento de esta forma de organización social. Empero deseamos proponer y reflexionar sobre cómo es que esto también debió resentirse con fuerza entre los varones. Como pudimos ver buena parte de los programas de seguridad social se encontraban atados al salario y ellos fueron dibujados por el propio Estado como los responsables del sustento económico y financiero de la familia. No solo eso, como pudimos observar incluso en términos simbólicos, los hombres se mantuvieron durante ambas décadas bajo ese rol, a pesar de que tal como lo muestran los censos era evidente que existían familias con doble ingreso. La tensión vivida a nivel individual para los varones que había interiorizado la proveeduría como un elemento fundamental de la constitución de la identidad pudo haber pasado factura en el corto plazo dentro de sus experiencias familiares, pero también en términos colectivos.

Veamos este proceso en dos niveles, la aportación de recursos por parte de las mujeres a la economía familiar no es un fenómeno nuevo, ni tampoco peculiar del periodo. Desde los años cuarenta se observó un incremento relativamente sostenido de este proceso, el cual se verá agudizado durante los periodos de inestabilidad financiera. Quizá la particularidad de nuestro periodo será la explosión que sufrirá, pero sobre todo el significado que se le irá otorgando ya en la década de los ochenta. Hemos señalado que el Estado de bienestar mexicano (que encontró su periodo de mayor esplendor durante la década de los setenta) reprodujo los roles diferencias entre hombres y mujeres y mantuvo un serio desfase entre el discurso y las políticas públicas, pues mientras Echeverría, por ejemplo, hablaba de la paridad entre hombres y mujeres, el asistencialismo mantenía a las mujeres como las cuidadoras del hogar y a los hombres como los proveedores económicos. Más

tarde, ya durante el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado, la desaparición problemática de las políticas de bienestar no sólo empujó a las mujeres a la PEA sino, además, el propio presidente reconoció la importancia de las mujeres dentro de la economía doméstica y nacional. “No podemos marginalizar la labor titánica de las mexicanas en mantener a flote a nuestras familias y al país con su trabajo en casa y en el espacio público, por ello hoy más que nunca nuestro gobierno reconoce sus derechos como ciudadanas”⁶⁹

Reconocer el papel que las mujeres, históricamente, habían tenido dentro de la estabilidad económica nacional es sumamente interesante en términos de representaciones pues implica la aceptación, por parte del grupo que elaboraba las políticas públicas, de las familias de doble ingreso. Esto significó, por ejemplo, que en 1983 se volviera obligatorio que el Estado brindará los servicios de estancias infantiles, y un año más tarde el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE) tomará el control del servicio de las guarderías en diversas dependencias gubernamentales. Lo señalado nos habla sobre la forma en que las mujeres se van a volver un factor productivo y ya no sólo de soporte o cuidado para la familia. Se debe poner sobre la mesa que lo que ocurrió no derivó exclusivamente de una mirada diferente por parte de las elites políticas, sino que también, la presencia del feminismo o de grupos de mujeres ejercieron una importante presión política que jugó un rol esencial, tal fue el caso de la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP), que además durante la década luchó por una serie de prerrogativas, para exigir servicios agua potable, centros de salud, abasto, escuelas, la regularización de la tierra respetando las condiciones económicas de los pobladores y sus organizaciones así como los tortibonos,⁷⁰ por colocar un ejemplo.

⁶⁹ Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, “Segundo Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Miguel de la Madrid Hurtado, 1° de septiembre de 1984” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13, 1° de septiembre de 1984*, p.72.

⁷⁰ Kirsten A. de Appendini, *De la milpa a los tortibonos: la reestructuración de la política alimentaria en México*, Colegio de México, Centro de Estudios Económicos, 1992, pp. 259.

Igualmente, el hecho de que el Estado mexicano aceptará esta condición no implica un replanteamiento absoluto de las dinámicas de género ni tampoco que los hombres fueran desplazados de su papel de proveedores, es sumamente importante matizar esto y presentarlo como un factor, no el único, que llevo a la modificación de las políticas públicas y sobre todo a la fractura de las masculinidades tradicionales que se vinculaban con la identidad posrevolucionaria, como es el caso de las constituidas alrededor de la figura de Vicente Fernández. Sin embargo, del hecho de que existieran familias de doble ingreso no se sigue, ni la pérdida de la proveeduría económica masculina, ni tampoco el empoderamiento absoluto de las mujeres al interior de aquellas, realmente, el proceso es sumamente complicado. Los censos de 1970, 1980 y 1990 muestran tanto la disminución de las familias biparentales como el aumento de aquellas que vivían del doble ingreso, aunque esto, otra vez no significó una modificación significativa en la forma en que se organizaron los procesos de financiamiento doméstico.

Los mismos censos recabaron una serie de datos muy interesantes sobre esto, concretamente, hay una importante distinción respecto a las horas laboradas por parte de hombres y mujeres, para el año de 1980, teníamos que de las familias con doble ingreso: en 10.22% ambos integrantes de la pareja trabajaban de tiempo completo, para el año de 1990, la cifra prácticamente se ha duplicado, 19.83%. Se observa, igualmente, un incremento de la cantidad de parejas donde el hombre trabaja de tiempo completo y la mujer de tiempo parcial (de 5.15% a 10%). Por el contrario, las familias con el hombre proveedor y la mujer económicamente inactiva disminuyeron sensiblemente (de 65.37% a 40.32%) de 1980 a 1990. En conjunto, estos dos tipos de familias de doble ingreso también aumentaron tanto en ámbitos urbanos como rurales (de 16.1% a 31.5% y de 14.1% a 27.1% respectivamente); se difundieron e incrementaron a más del doble sobre todo en las regiones del norte, centro y sur (de entre 11.8% a 31% aproximadamente). Como podemos observar, los resultados de ambos censos sugieren el mantenimiento de la premisa del hombre proveedor principal, empero el proceso anuncia una fractura en la construcción de las relaciones entre los géneros, en tanto que hay una modificación de las prácticas, así como sus significados. La pregunta que es necesario plantearse,

pero sobre todo investigar la respuesta es ¿qué significó en sus experiencias de masculinización el hecho que sus parejas, hermanas o madres tuvieran que salir a buscar el sustento económico? ¿cómo afectó la constitución de su identidad?

Una parte de la respuesta la vamos a encontrar más tarde dentro de la película *El hijo del pueblo*, donde podemos observar la tensión que originaba para un varón la posibilidad de constituir una pareja con diferencias de ingresos. Sin embargo, por lo pronto hay que señalar que la entrada y también la “oficialización estatal” de las mujeres como proveedoras de sus familias en medio de la crisis económica, seguramente no fue un terreno sencillo ni ausente de tensiones para muchos varones sobre todo de las clases populares. Un dato muy significativo que no podemos pasar por alto es que los censos también demuestran que hay una diferencia vertebrada por la clase, así como si estamos hablando de las zonas rurales o la ciudad, concretamente el Distrito Federal exhibe una alta porción de familias con doble ingreso (24.4%) en contraste con otros lugares del país, siendo más frecuentes en el quintil de ingresos más alto (de 24.8% a 40.8%, de 1980 a 1990).

¿Cómo se vertebran estas diferencias? ¿los varones de las clases más bajas eran más tradicional? De hecho, la lógica invitaría a pensar que a mayor precarización económica más posibilidades de que las mujeres entrarán a compensar las finanzas familiares, de hecho, esto ocurría desde la década de los ochenta. Sin embargo, también es necesario colocar énfasis en que durante este mismo periodo más mujeres que pertenecían a las clases altas y medias ingresaron a la PEA con relación a la década previa, sin que esto menoscabará el hecho de que la mayor parte de la PEA femenina seguía siguiendo de mujeres de las clases y medias bajas, esto mantiene la premisa de que las mujeres de las clases populares habían participado históricamente de la economía familiar y nacional.

Sería interesante investigar a qué se debió la modificación de las prácticas de las mujeres de las clases más altas dentro de la estratificación social, si esto estaba además relacionado con el nivel educativo e incluso la influencia que pudo tener en este cambio, la circulación de modelos externos de familia y mujer, que

tradicionalmente han influenciado la construcción identitaria de las familias de las clase altas y medias en México.⁷¹ Desde luego también estamos hablando de la posibilidad del reconocimiento de los derechos pero también de las obligaciones de las mujeres en participar y aportar a la economía familiar, pero además del proceso cultural donde esta práctica era vinculada con el estatus social.

Lo anterior no significa tampoco que los hombres de las clases altas y medias “permitieran” a sus esposas, hijas o hermanas laborar, y los de las clases populares no, y que unos aceptaran esta condición por un asunto meramente monetario y los otros por un proceso de estatus social o incluso de aceptación de los derechos de las mujeres a laborar. No queda del todo claro las lógicas de las decisiones familiares y personales, sin embargo, en el terreno público es evidente que la práctica se está convirtiendo en un fenómeno extendido y “normalizado” dentro del imaginario de la sociedad mexicana. ¿Cómo está afectando la construcción de las masculinidades? ¿Cómo los hombres están asumiendo o apropiando la pérdida de este territorio? ¿Lo consideran la “pérdida” de un territorio?

⁷¹ Soledad Loaeza y Claudio Stern, *Las clases medias en la coyuntura actual*, Mexico, El Colegio de Mexico, 1987, p. 56.

CAPÍTULO 2. LUCHANDO CONTRA LA DESIGUALDAD

2.1 Feministas mexicanas: Entre el feminismo radical y el liberal

Una de las discusiones más acaloradas entre los demógrafos respecto a la década de los setenta y ochenta es la referente a la aparente eficacia de las políticas de planificación familiar ya que, en muy poco tiempo, el índice de crecimiento de la población mexicana mostró una enorme reducción, la tasa de crecimiento medio anual entre 1970 y 1980 era de 3.2%, en el periodo 1980-1990 ésta descendió a 2% y en la década de los noventa fue de 1.9%.⁷² Las fuertes raíces católicas y la falta de legitimidad del Estado mexicano son algunas de las líneas que confrontan y han puesto a debatir cómo fue que, bajo este escenario, las maniobras de control poblacional lograron parte importantes de sus objetivos. Tal como lo ha sugerido Francisco Alba, lo más probable es que las estrategias gubernamentales hayan tenido una injerencia parcial en los procesos de control poblacional de manera que más bien, durante la década de los setenta y ochenta, hay una movilización “espontánea” de solicitudes de los servicios de planificación y anticoncepción.⁷³

Ya hemos sugerido que desde mediados de los años sesenta en México y en general en América Latina, hubo una corriente entre los demógrafos que realizó estimaciones modestas sobre el desarrollo sosteniendo que, la población más que una fuente de progreso se podría convertir en una olla de presión que terminaría destruyéndolo. Desde luego que de aquí no se sigue que la población en México haya escuchado y tenido a su alcance estas evaluaciones, incluso ni los gobiernos parece que pusieron mucha atención en estas proyecciones. Luis Echeverría mantuvo la premisa de que “gobernar era poblar”,⁷⁴ por lo que las posiciones más

⁷² Instituto Nacional de Geografía y Estadística, *Mujeres y hombres en México 2012*, México, D.F., INEGI; 2013, p.3

⁷³ Francisco Alba y Joseph E. Potter, “Población y desarrollo en México: una síntesis de la experiencia reciente” en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Vol. 1, Núm., 1, 1986, p. 8.

⁷⁴ En abril de 1970, Luis Echeverría hizo un pronunciamiento importante de carácter pronatalista cuando dijo que "el mejor capital con que cuenta el país son sus recursos humanos" y que "una estrategia integral de desarrollo exige una política consecuente de bienestar familiar". Antes, en

académicas o científicas no terminan por explicar la recomposición de las prácticas. Hay que hacer notar que, empero, el carácter profético de las evaluaciones demográficas y su posterior constatación durante las crisis económicas jugaron un papel de mayor peso que cualquier esfuerzo científico por detener el crecimiento poblacional.

Ahora bien, también las vicisitudes familiares o sociales en términos económicos no explican tampoco *per se* lo ocurrido en México durante la llamada revolución demográfica, de forma que apelamos más bien a tener presente un contexto donde las presiones demográficas, económicas, sociales, culturales y políticas alimentaron las prácticas de planificación familiar. Es conveniente entonces recordar que, desde el periodo de la posguerra, la familia de clase media mexicana había comenzado a darle mayor importancia a la educación, con la expectativa de que esto mejoraría las condiciones no sólo individuales sino también de la familia en el entramado de la sociedad así que, aquellas que comenzaron cambios en sus patrones reproductivos lo hicieron en la medida en que se dieron cuenta que la educación no podía estar aparejada con una cantidad más grande de hijos.⁷⁵ De esta manera la toma de posición de las familias clasemedieras mexicanas se explica, en parte, como resultado de su deseo de mantener el prestigio social o mejorarlo, lo cual sigue una línea un tanto distinta cuando hablamos de lo ocurrido con las familias de las clases populares, pues parece que estas más bien actuaron con la finalidad de lograr hacer frente a las presiones financieras impuestas por una nueva y creciente economía de consumo masivo de bienes.⁷⁶

diciembre de 1969, opinando respecto a unas declaraciones del Presidente del Banco Mundial, Robert McNamara, en el sentido de que la política crediticia se vincularía al establecimiento de políticas para reducir el incremento demográfico en América Latina, Luis Echeverría comentó que "por lo que toca a México, difiero totalmente, pienso que gobernar es poblar". Luis Echeverría, *El Día*, 8 de diciembre de 1969; Miguel Mora Bravo, *El derecho a la planeación familiar. Marco Jurídico*, Consejo Nacional de Población, México, D.F., 1984, p. 99.

⁷⁵ J. Kahl, "Modern Values and Fertility Ideals in Brazil and Mexico", *Journal of Social Issues*, vol. 23, núm.4, 1967, p. 99-114.

⁷⁶ Alex I. Mundigo, "Los programas de planificación familiar y su función en la transición de la fecundidad en América Latina" en *Notas de población*, vol. 22, núm. 55, junio 1992, pp. 11-40.

Entrelazado con lo anterior, durante nuestro periodo existió un incremento de los niveles educativos de las mujeres (que fue especialmente importante durante la década de los ochenta) lo cual -también tuvo efectos sobre la natalidad;⁷⁷ de esta manera algunas mujeres parece que consideraron prioritario aplazar el matrimonio o maternidad con la finalidad de recibir algún tipo de educación formal, sin pasar por alto que ello tanto pudo formar parte de las propias estrategias de sobrevivencia o para acarrear prestigio a sus familias o a ellas en lo individual. Aparejado con lo anterior, nos encontramos con la influencia que ejerció sobre la construcción de estas prácticas el movimiento feminista mexicano.

Hemos señalado antes que, al parecer en términos de política poblacional, el feminismo tuvo poca participación en la implementación de sus estrategias, sin embargo, lo anterior no significa que su presencia en el escenario sociocultural de los años setenta y ochenta no haya sido relevante. Realmente lo que ocurre es que cuando se habla de su falta de injerencia hay que poner atención en que, en el sentido estricto, el feminismo durante los setenta estuvo muy desligado de la reforma jurídica y más bien se trató de un grupo de resistencia civil heredero de las movilizaciones de la década pasada, por lo que su renuencia a ser vinculado con alguna posición política con el Estado mexicano provocó que mantuviese un perfil bajo dentro de la implementación de las estrategias gubernamentales. A pesar de eso, el feminismo mostró una crítica vital a la forma en que estaba organizando el mundo replanteando, a través de performance públicos, producciones editoriales, organizaciones de ayuda, las representaciones que sobre el ser hombre y mujer se tenían hasta entonces.

El feminismo mexicano se construyó en medio de una serie de movilizaciones locales y luchas internacionales que pretendían la igualdad de las mujeres frente a los hombres y estuvo influenciado de forma poderosa por las corrientes críticas del feminismo estadounidense con autoras como Simone de Beauvoir o Betty Frieda. De ahí que aspirara a la búsqueda de una nueva identidad de las mujeres mexicana, redefiniendo lo personal como imprescindible para el cambio político. De esta forma,

⁷⁷ Revisar Censos de Población y Vivienda de 1970, 1980 y 1990 para más detalles.

quizá una de las primeras manifestaciones importantes durante el periodo fue la realizada por Rosario Castellanos el 15 de febrero de 1971 en el Museo Nacional de Antropología e Historia. Ese día el Partido Revolucionario Institucional, a fin de desmarcarse de la conmemoración del 8 de marzo, celebró(*sic*) el Día Nacional de la Mujer; la escritora frente a Luis Echeverría, así como mujeres y funcionarias destacadas, leyó lo que ha sido calificado como una de las piezas fundamentales para comprender la segunda ola del feminismo mexicano, *La abnegación, una actitud loca*. La fuerza de las críticas señaladas por la chiapaneca fueron tal que, el discurso fue publicado el 21 de febrero en el suplemento “Diorama de la Cultura” de *Excélsior* y a los pocos días Castellanos fue nombrada por Echeverría embajadora de México.

En el famoso discurso la escritora vertió una reflexión sobre el carácter no esencialista del ser mujer, que recordaba la propuesta de Simone de Beauvoir y condensando el eje que constituiría la crítica feminista durante los años setenta: “no se nace mujer, se llega hacerlo”.

El primer argumento que acude a los labios de las feministas más airadas que reflexivas -al comparar su situación propia con la del hombre- es la exigencia de la igualdad. Una exigencia que en tanto que es metafísica, lógica y prácticamente imposible de satisfacer, proporciona un punto de partida falso y arrastra consigo una serie de consecuencias indeseables. Además de que, en última instancia, no es más que un reconocimiento del modelo de vida y de acción masculinos como los únicos factibles, como la meta que es necesario alcanzar a toda costa. No. Si nos proponemos construir un feminismo auténtico, pero, sobre todo, eficaz, tenemos que partir de otros postulados, el primero de los cuales sería la investigación acuciosa, el conocimiento lo más exacto y puro que pueda alcanzarse del complejo de cualidades y defectos, de carencias y de atributos, de aspiraciones y limitaciones que definen a la mujer. Esta investigación va a conducirnos a un descubrimiento muy importante: el de que no existe

la esencia de lo femenino. Porque lo que en una cultura se considera como tal, en otra o no se toma en cuenta o forma parte de las características de la masculinidad. Pero entonces, si no existe la esencia de lo femenino tendremos que admitir que lo que existe son las encarnaciones concretas de la feminidad.⁷⁸

Durante ese mismo año, el 10 de mayo, un grupo de personas convocadas por el grupo *Mujeres en Acción Solidaria*, se aglomeraron frente al monumento a la madre en la Ciudad de México para protestar contra el vínculo establecido entre el ser mujer, la exaltación del autosacrificio, así como la falta de autonomía individual. Otras acciones importantes tuvieron lugar en la Primera Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas en el Año Internacional de la Mujer (19 de junio al 2 de julio de 1975) donde se discutieron temas referentes al machismo, lesbianismo, clínicas de ayuda o el imperialismo. Paralelo a la realización de este evento, un pequeño grupo de jóvenes universitarias formaron el Frente contra el Año Internacional de la Mujer, llevando a cabo un *Contracongreso*, el cual evidentemente rechazaba desde una posición anticapitalista el organizado por la ONU y el gobierno federal. El Frente aseguró que la igualdad jurídica de hombres y mujeres era una visión sumamente limitada y optimista sobre el problema, al tiempo que pugnaron por la despenalización del aborto, la liberación sexual y la socialización del trabajo doméstico.⁷⁹

Realmente estas diferencias y confrontaciones no fueron la excepción, y más bien se encontraron profundamente arraigadas en el feminismo del periodo alrededor del mundo, aunque ello no significó la falta de líneas que le dieran cohesión como fue la crítica a los alcances y concepciones del feminismo de primera ola —emergido durante el siglo XIX y cuya lucha se había extendido hasta la primera mitad del siglo XX— respecto al cual se sostuvo que, si bien había luchado

⁷⁸ Andrea H. Reyes, “La abnegación: una virtud loca” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos Tomo II*, México, CONACULTA, 2006, pp. 287-292.

⁷⁹ Gabriela Cano, “Las mujeres en el México del siglo XX, una cronología mínima” en Martha Lamas (coord.) *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, D.F., FCE/CONACULTA, 2007, pp. 21-75.

por la igualdad jurídico-política y esto era vital, esta no se había mostrado eficaz para deshacer las desigualdades, por lo que las causas de la opresión eran mucho más profundas. Igualmente importante y entrelazado con esto último se articularon críticas a fin de redefinir el concepto de patriarcado, el análisis de los orígenes de la opresión de la mujer, el rol de la familia, la división sexual del trabajo, la sexualidad así como la reformulación de la separación de espacios público y privado, siendo justamente en las diferentes formas en que se comprendía o se pretendía canalizar su solución, el punto desde donde se irradiaron acaloradas discusiones, configurando un feminismo muy complejo.

En líneas generales podemos sostener que el feminismo del periodo rompió con su antecesor, el liberal de la primera ola,⁸⁰ en tanto que intentó avanzar en la búsqueda de las causas de la opresión y desigualdad femenina, lo cual desde luego

⁸⁰ “El sustrato que sostiene el liberalismo es la teoría del contrato social, según la cual la sociedad es el resultado de la decisión de individuos libres, iguales e independientes, quienes pactan la salida del estado de naturaleza y la conformación de un Estado cuyas leyes les brindarán seguridad, asegurarán el disfrute de sus propiedades y garantizarán la libertad civil de los miembros de la comunidad política. El supuesto que sostiene esta posición es la concepción del individuo como dotado de razón, voluntad y capacidad de libre elección, capacidades que puede poner en acto gracias a otro importante atributo: la propiedad de su persona, de su propio cuerpo. Sin embargo, como sostendrá críticamente el feminismo liberal, las mujeres parecen no poseer los atributos propios de aquellos a quienes esta teoría considera individuos, iniciándose con esta exclusión, un largo camino de contradicciones que acompañarán a la tradición liberal a lo largo de su historia. Los principales cuestionamientos que desde la teoría feminista ha merecido el liberalismo se han centrado en desvelar que aquellas categorías que se pretendían universales y que, por tanto, agrupaban a todos los seres humanos, no lo eran en modo alguno. Así, las mujeres no estaban incluidas en los pretendidamente universales términos de “hombre” o “individuo” y, por ende, tampoco se las incluía cuando se hablaba de voluntad libre, consentimiento, autonomía, igualdad y libertad. Las feministas liberales han resignificado la idea de igualdad, extendiendo su alcance de modo tal que amenaza otros valores liberales y pone en discusión la propia estructura del liberalismo político. Estas autoras han ido más allá de la concepción liberal tradicional de igualdad, así como del rol del Estado, el cual no solamente debería tener un papel activo en la promoción de programas de “acciones positivas”, sino además hacer materialmente posible que las mujeres puedan ejercer sus derechos. En la medida en que existen diferencias materiales y simbólicas que constituyen desventajas para ciertos grupos de personas, una política pública justa requeriría, incluso para la mayoría de las feministas liberales, la aplicación de un trato diferenciado y no de un principio estricto de igualdad. De esto último se sostiene también el supuesto señalado en el texto de que es muy difícil establecer líneas distinguibles entre los feminismos. Toda esta información fue extraída de: Anabella Laura Di Tullio Arias, *Teoría feminista y liberalismo: el devenir de una relación problemática*, Tesis para obtener el grado de Doctor Ciudadanía i Drets Humans, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015, pp. 341.

no significó el abandono de una agenda que pretendiera alcanzar más derechos para las mujeres, sin embargo, a diferencia del feminismo de la primera ola, lo hizo pugnando por conquistar aquellos que pudieran integrar a las mujeres y a los hombres desde una concepción más amplia, más inclusiva y no androcéntrica de la ley, al tiempo que aspiró a constituir nuevos que respondieran a las necesidades y anhelos peculiares de ellas. Es a partir de esta densificación de sus objetivos que es posible realizar una distinción de dos vertientes generales del movimiento, por un lado, el feminismo de la igualdad con una fuerte raíz liberal y por el otro el de la diferencia a partir del cual se constituyó el feminismo radical, que fue el que más arrastre tuvo durante la época.

Entonces pues, la segunda ola del feminismo se caracterizó por tratar de dilucidar en qué medida hombres y mujeres debían tener reconocidas las diferencias construidas a partir de su sexo para que la igualdad fuera plena.⁸¹ Desde luego que esto generó una amplia tensión entre ambas lecturas, aunque es preciso reconocer que durante el periodo los límites entre ambos a menudo se desdibujaron y tanto uno como otro, a veces se encontraron en la lucha por derrocar el dilema construido por el sistema liberal que obligaba a elegir entre la igualdad (bastillada por un modelo de sujeto universal, es decir, el varón blanco occidental) y la libertad de reclamar una diferencia, la cual dicho sea de paso era establecida por el propio sistema y que excluía y provocaba la alteridad. De esta forma, el feminismo de la segunda ola provocó una extensa discusión teórica sobre los orígenes de la opresión de las mujeres, la naturaleza del género y el papel de la familia, siendo su brazo más fuerte como ya mencionamos el feminismo radical, la reflexión fue muy basta sin embargo quizás las voces más influyentes fueron justamente la de Kate Millet con su tesis doctoral *La Política Sexual*, Shulamith Firestone (cofundadora de

⁸¹ Problemática que no era nueva ya que desde el texto de la pensadora británica Mary Wollstonecraft, quien es considerada la autora del primer libro de teoría feminista, titulado *Vindicación de los derechos de la mujer*, publicado en Inglaterra en 1792. En este análisis Wollstonecraft reivindicó que el trabajo de muchas mujeres como esposas/madres era un trabajo diferente, pero equivalente, al de los hombres fuera del hogar; y que por tanto los dos debían ser reconocidos como «trabajo productivo». Carole Pateman, *The disorder of Women*, Cambridge, Polity Press, 1989, pp. 35-78.

los tres grupos feministas radicales de Nueva York: New York Radical Women, Redstockings y New York Radical Feminists) a través de *La dialéctica del sexo* así como Germaine Greer y *La mujer eunuco*.

Kate Millett quizá fue la más prestigiosa teórica del periodo quien, con una vasta influencia de la Escuela de Frankfurt, amplió el concepto de política para referirse no sólo al ámbito de actuaciones y decisiones de las elites del poder sino también al conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con éste, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo.⁸² Con lo anterior Millett dio un golpe muy fuerte a la teoría marxista al proponer que la política no sólo se ejercía en el estado o en la clase dominante, sino también se encontraba entrelazada en las relaciones sociales. De esta forma, el patriarcado no era, únicamente, una forma de organización sino sobre todo un sistema político que se construía a partir de una estructura de relaciones de poder de un sexo sobre otro, en este caso del varón sobre la mujer.⁸³ Para la autora de *La política sexual*, este sistema constituiría el marco explicativo de muchas de las múltiples opresiones y situaciones injustas de discriminación social, en tanto había alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación, así aun cuando hoy día este sistema resultaba casi imperceptible, el dominio sexual era tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, en tanto cristalizaba en ella el concepto más elemental de poder.⁸⁴ Millett sostuvo que el patriarcado era universal y se regía por dos principios: el dominio del macho sobre la hembra y del macho adulto sobre el joven, a partir de estas premisas las formas en que se reproducía eran complejas y diversas, adaptándose a otros sistemas tanto económicos como políticos. Otra peculiaridad referida por la activista es que, si bien el patriarcado hacía uso de la fuerza, su piedra de toque debía de apoyarse en el consenso generado constituido por la socialización de género.

⁸² Kate Millett, *Política Sexual*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 68.

⁸³ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 73.

En el patriarcado hay una interrelación entre estatus, temperamento y rol. El primero, o componente político, es el determinante de los otros dos que se identificarían, bajo la lectura de Millet, con los elementos psicológico y social. A partir de aquí se construye una de las críticas más relevantes del periodo a la familia moderna con sus roles diferenciados para hombre y mujer, en tanto institución que jugaba un papel medular en la reproducción de estos componentes. La autora arremetió contra las explicaciones tradicionales sobre la configuración de los sexos, así como algunas reflexiones feministas que solían constituir sus propuestas sobre la preeminencia de lo psicobiológico, para Millett el temperamento se encontraba determinado por el estatus. El sistema patriarcal al producir género producía sus individuos.

Utilizando como referencias las reflexiones de los movimientos antirracistas, la autora de *Política Sexual* señaló que dentro del patriarcado se daban idénticas relaciones entre los opresores y oprimidos. De esta forma como ocurría con los negros, a las mujeres se les atribuía una inteligencia inferior, instintivismo, sensualidad e hipocresía mientras que, por su parte, las mujeres utilizaban similares estrategias que los oprimidos: insinuar, implorar, así como mecánicas de influencia para tocar los puntos débiles del opresor, deseo de dominio oculto tras el aparente desamparo o la supuesta ignorancia, exhibiendo con ello características psicológicas propias de las minorías discriminadas. Entonces pues, la interiorización de los valores patriarcales impedía que las mujeres construyeran una autoestima saludable ya que, se menosprecian a sí mismas y subestiman a las demás, las que llegan a tener éxito solían hacerlo, diagnosticaba, porque habían aceptado el orden patriarcal, de forma que se convertían en útiles coartadas del sistema para negar la discriminación de género. Para Millett, el mayor obstáculo que enfrenta el feminismo es el carácter universal y longevo del patriarcado, pues apenas existen otras formas políticas con las que se pudiera contrastar o con relación a las cuales se pudiera impugnar, sin embargo, las posibilidades de cambio ya se construían desde la

existencia del análisis crítico, de la discusión contemporánea y hasta de los mismos discursos reactivos sexistas.⁸⁵

Otra importante activista y teórica fue Shulamith Firestone quien articuló una reflexión de teoría política feminista influenciada por los trabajos de Beauvoir, Marx y Freud. En *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*, la autora considera que los análisis de Marx y Engels fueron importantes, aunque limitados por su naturaleza estrictamente económica, ya que la categoría de lucha de clases no era capaz de explicar por sí sola la opresión de las mujeres. Volviendo al determinismo biológico, Firestone ve en él, el enclave que explica las relaciones de poder entre las clases sexuales, hombre/mujer, de manera que justo la diferenciación reproductiva natural entre ellos fue la que condujo a la primera división sexual del trabajo, en tanto que las mujeres fueron subordinadas a su propia biología convirtiéndose en dependientes de los varones para su propia supervivencia.⁸⁶ Bajo esta lógica Firestone señaló que el camino para poner fin a las desigualdades sociales consistiría en la supresión de este determinismo biológico; la mujer habría que ser liberada de manera necesaria de su carga reproductiva, la cual ha sido la base de su opresión, dando pie a un antagonismo de las clases sexuales que ha impregnado todo el curso de la historia.⁸⁷ Con lo anterior, la feminista canadiense propuso la destrucción de la tiranía de la familia biológica y un retorno a la “pansexualidad sin trabas” que reemplazaría a la hetero-homo-bi-sexualidad.⁸⁸

En sintonía con su vena marxista, Firestone concibió una revolución feminista con amplios paralelismos con la revolución socialista, entendiendo a aquella no únicamente como la desaparición de los privilegios masculino sino la abolición de la distinción misma de los sexos. Igualmente, bajo el isomorfismo de la revuelta obrera por el control de los medios de producción, la teórica feminista planteó la revuelta

⁸⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁸⁶ Shulamith Firestone, *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*, Barcelona, Kayrós, 1971, p. 201.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 68.

de las mujeres hacia el control de la reproducción, la que no se restringiría a una propuesta de naturaleza sexual, sino que implicaría el control de la propiedad de sus cuerpos, del control de las instituciones sociales destinadas al alumbramiento y la educación de los hijos, de forma que esta se construyera más como la dependencia del hijo respecto a un grupo y no la madre: “Necesitaremos una revolución sexual mucho más amplia que la socialista - y, por supuesto, que la incluya - para erradicar verdaderamente todos los sistemas clasistas”.⁸⁹ Firestone fue reconocida como una de las críticas más severas de las feministas de izquierda a quienes les cuestionó que sujetaran la lucha de las mujeres en pos de la “gran lucha” contra el capitalismo por ello la propuesta de esta autora emergió como radical en tanto se constituyó como una apuesta no subsidiaria a ninguna otra lucha.

Otro de los análisis importantes en la obra de Firestone fue el que dedicó al tema del amor: en el mundo contemporáneo, reflexiona la activista, incluso más que la propia maternidad el amor es la espina dorsal que sostiene la opresión femenina, las mujeres “viven para el amor”, sentencia.⁹⁰ Para Firestone entonces, en contra de las posiciones marxistas, el amor no era un simple problema de superestructura, de ahí que desde su perspectiva, este no quedaría resuelto cuando cambiara la base económica de la sociedad.⁹¹ Lo que ocurre durante el proceso amoroso es que, por un lado, el hombre necesita idealizar a una mujer sobre todas las demás, para así justificar su descenso a una clase inferior mientras que por su parte la mujer sabe que esta idealización no es auténtica, pero busca la aprobación masculina. Siendo justamente esta falsa idealización, la causante de que se dé la fase destructiva de amor, que a su vez es alimentada por un contexto muy fuerte de desigualdad entre los sexos.

La cultura construida alrededor del amor tiene por premisa la supremacía masculina, entonces “el romanticismo no es más que un instrumento cultural del poder masculino, cuya finalidad es mantener a las mujeres en la ignorancia de su

⁸⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 160.

⁹¹ Ana de Miguel Álvarez y Celia Ámoros, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid Minerva, p. 2844.

condición”.⁹² Ahora bien, puntualiza, realmente no es que el proceso amoroso sea intrínsecamente destructivo ya que, si es posible que se dé un auténtico “éxtasis” o enriquecimiento entre dos iguales, sin embargo, para que ello ocurra es necesaria una idealización que signifique una captación más profunda, no falsa, del otro.⁹³

Finalmente, nos referiremos a Germaine Greer, quien en su texto *La mujer eunuco* sostuvo que nuestra cultura estaba construida sobre la bipolaridad de los sexos, esto aun cuando en la naturaleza ello no se presentaba de manera tan contundentemente. A diferencia de lo que ocurre con los otros animales, afirmaba, la bipolaridad en los humanos es tan marcada debido a los roles sexuales, los cuales no eran construcciones puramente biológicas sino esencialmente creaciones sociales. Greer auscultó las prácticas sociales vinculadas a ambos sexos atacando con fuerza el eterno femenino edificado por la cultura patriarcal, donde la mujer tiene que ser joven, sonriente, lampiña, de expresión seductora y sumisa. La mujer nace libre, pero conforme madura y se desarrolla como persona es castrada por las convenciones sociales que la limitan y la sitúan en una posición inferior respecto a las relaciones que mantiene con el hombre, convirtiéndola en una pieza fundamental, pero secundaria de la vida social.⁹⁴

La mujer eunuco es el resultado de un largo proceso de socialización constituido desde la cuna, a través del cual, la civilización coarta la energía e independencia de ambos sexos siendo particularmente perversa con las niñas, ya que sus vestigios de resistencia intentan ser vulnerabilizados continuamente a través de golosinas, muñecas y vestidos. La etapa más complicada de todo este proceso, refiere la activista, es la pubertad pues es el momento en que se exige a las adolescentes la represión de sus impulsos eróticos mientras ellas descubren que, paradójicamente, son miradas despreciativamente como objetos sexuales.⁹⁵ Greer asalta el biologicismo de las teorías freudianas sobre la mujer al tiempo que rechaza el ideal de abnegación como elemento intrínseco de la madre puesto que,

⁹² Firestone, *op. cit.*, p. 186.

⁹³ Firestone, *op. cit.*, 163.

⁹⁴ Germaine Greer, *La mujer eunuco*, Barcelona, Editorial Kairos, 1991, pp. 35-40, 75-80.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 111-118.

argumenta, este no puede corresponder al de una persona en tanto remite a un ser sin existencia propia. De esta manera, el altruismo que se predica como propio de ellas es impracticable, ya que implica la negación del propio yo y el amor como sacrificio queda pervertido. Otro problema que le preocupa a Greer es el del matrimonio, sobre él cual refiere que existe en tanto que por un lado la mujer se autoniega y con ello exige la seguridad que ha perdido, de forma que por esta tesitura esta institución funcionaría más como un comercio más que un sacrificio,⁹⁶ o quizá más bien un engaño ya que ella nunca ha tenido un yo propio, de ahí la posición de esta feminista de percibirlo como una institución que era uno de los grandes obstáculos para la emancipación femenina.⁹⁷

Germaine Greer fue además una crítica rigurosa de las feministas liberales del movimiento NOW (*National Organization for Women*) en tanto las concibió como un colectivo demasiado conservador desde el punto de vista sexual, pues concebían ésta como un peligro para las mujeres. Para esta feminista, NOW cometía un error colosal al defender que la liberación de las mujeres consistirá en salir del hogar para desarrollarse laboral y culturalmente mientras reprimían sus deseos eróticos y sexuales. Frente a esta posición, argumenta Greer que, la sexualidad era una práctica revolucionaria de la cual emanaba una energía capaz tanto de destruir como de crear, de forma que la represión sexual histórica a la que han sido sometidas las mujeres era la piedra de toque de todas las formas de represión.

De lo anterior se explica la extensa y furiosa propaganda que inició contra el matrimonio y la represión sexual proponiendo frente a estos, la promiscuidad y el lesbianismo. Respecto a esta última apuesta Greer reflexiona que, frente a la sexualidad femenina, constituida hacia las relaciones interpersonales, la sexualidad masculina es agresiva y por ello potencialmente letal y supresora de la esencia de las mujeres, por lo que sería necesario acentuar las diferencias entre los sexos y adoptar el lesbianismo como alternativa, ya que la heterosexualidad debía ser

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 196-200.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 230-287.

condenada por su conveniencia con el mundo patriarcal.⁹⁸ La mujer en este mundo en principio no es sino el producto de un tipo particular de condicionamiento social donde es convertida en objeto sexual para el uso y la apreciación de otros seres sexuados, los hombres. Su sexualidad es al mismo tiempo negada y tergiversada al ser representada como pasividad, es decir, es construida como eunuco para servir al hombre.⁹⁹

Por otro lado, los posicionamientos teóricos del feminismo liberal también imprimieron tensión sobre la construcción de los géneros, si bien debido a que gozaba de una trayectoria histórica mucho más longeva parece que no estuvo troquelado por el tono de ruptura tan disidente que si se reconoció en el feminismo radical, empero el carácter militante y la amplia capacidad organizativa de quienes formaron sus filas conformaron y empujaron importantes modificaciones en términos legales que dieron acceso a las mujeres a derechos que antes eran terreno masculino. De esta forma quizá una de sus activistas y pensadoras más visibles sea Betty Friedan y sus famosos textos *La mística de la femineidad* (1963) así como *La segunda fase* (1981)¹⁰⁰, concretamente ambas obras pueden servir de rasero para observar los cambios ocurridos dentro de la corriente liberal durante el periodo.

La mística de la femineidad fue un libro provocador en los primeros años de la década de los sesenta, sin embargo, conforme transcurrieron los años siguientes las modificaciones en las prácticas sociales y la complejidad del pensamiento feministas fueron enriqueciendo su posición dándole tintes un poco distintos. Así el feminismo liberal de Betty Friedan exhibe la evolución de esta corriente que, transcurrió durante la década de los setenta y ochenta, de las tesis formalistas estrictamente liberales hacia ideas más cercanas a la socialdemocracia,

⁹⁸ Otras feministas durante el periodo que apostaron al lesbianismo fueron Susan Brownmiller, Andrea Dworkin o Mary Daly. Ver: Susan Brownmiller, *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación*, México, D.F., Planeta, 1975, pp. 435; Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon, *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, Minneapolis, Organizing Against Pornography, 1988, pp. 143; Mary Daly, *Beyond god the father. Toward a Philosophy of Womens Liberation*, Boston, Bacon Press, 1975, pp. 226.

⁹⁹ Greer, *op. cit.*, pp. 305-411.

¹⁰⁰ Betty Friedam, *La mística de la femineidad*, Madrid, Catedra, 2017, pp. 472.

manteniendo siempre entre estos cambios, el individualismo como la noción central de su teoría.¹⁰¹

Concretamente en *La mística de la femineidad*, Friedan inicia hablando del “malestar que no tiene nombre» el cual estaba atacando a las mujeres de su tiempo y sobre el cual los médicos no sabían cuál era su causa. Amas de casa sometidas a tareas domésticas excesivas y agobiadas por el cuidado de los hijos que Friedan concibe como prácticas derivadas de “la mística de la feminidad”, a saber, un discurso que emergió como un acto de retroceso para la emancipación femenina que pugnaba por el regreso masivo de las mujeres a sus hogares, a pesar de que durante ambas guerras ellas jugaron un papel crucial tanto en el frente como en otras actividades de subsistencia, siendo la premisa de este modelo la idea de que sólo en el hogar las mujeres podían tener la felicidad y sentirse plenas. La reflexión de esta activista se construye a partir de la apuesta de que la idea de una vida de ama de casa plagada de felicidad y bienestar era en realidad un mito, pues las mujeres vivían una mentira en virtud de que la sociedad las había convencido de que eran la personificación de la felicidad. Friedan sostuvo que, en realidad, las mujeres eran infelices, se sentían frustradas e incluso sufrían de varias enfermedades reales y psicosomáticas porque estaban forzadas a vivir un ideal que la sociedad les imponía.¹⁰²

Una parte muy importante de la reflexión de Friedan se tejió a la luz de una crítica feroz contra los medios de comunicación. Desde su perspectiva, estos habían alimentado la mística de la femineidad al representar a la mujer como una ama de casa feliz y elegante, lo anterior se derivó de la confrontación que sostuvo con aquella tesis que sostenía que el uso de la tecnología en el hogar se estaba convirtiendo en un motor de cambio para el bienestar y una vía para que el colectivo

¹⁰¹ Jordi Luengo López, “El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo” en *Genre & Histoire*, vol. 8, 21 de noviembre de 2011. Disponible en: <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1296>; Celia Amorós y Ana de Miguel, “El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal” en Ángeles J. Perona, *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid, Minerva, 2005, p. 16.

¹⁰² Betty Friedan, *op. cit.*, 1965, p. 46.

femenino tuviera acceso al espacio público, en tanto les producía cierta individualidad, creatividad, autoridad y conocimiento social. Friedan sostuvo que todos estos supuestos eran erróneos y que, muy al contrario, la tecnología ayudaba a perpetuar el mito de las amas de casa felices y modernas, así la adquisición y utilización de electrodomésticos era una mera ilusión. Concretamente, el dispendio en electrodomésticos, automóviles, ropa, etcétera lo único que hacía era fomentar el consumismo y alimentaba la inequidad, derivado de esto era un grave traspie pensar que las mujeres realmente poseían libertad para elegir además de que no podían pagar sus propias compras con dinero que ellas hubieran ganado, la idea de la ama de casa emancipada no era más que un espejismo.¹⁰³

Friedan fue particularmente severa con el trabajo doméstico, el cual consideró una práctica dañina para las mujeres de la clase media y la sociedad, igualmente, reflexionó que como consecuencia de que era una actividad considerada como no productiva en el sentido industrial capitalista fue ampliamente subestimada, al mismo tiempo que, paradójicamente fue idealizada por los propios mitos sociales patriarcales. Frente a esto Friedan sostuvo las labores domésticas debían ser entendidas como un trabajo social para los miembros de la familia, y en tanto esto ocurría, sumamente valioso. A pesar de lo señalado, la posición más aguerrida de la activista fue su propuesta de reintegrar a las mujeres al mercado laboral, lo cual les permitiría la emancipación económica y esto a su vez les otorgaría las oportunidades para liberarse del vínculo irrestricto entre mujer/hogar/familia, ya que el mercado laboral moderno era superior que las promesas falsas del matrimonio burgués.

La postura de Friedan consistió en sostener que la educación les ofrecía a las mujeres la posibilidad de impulsar todas sus potencialidades fuera de la esfera doméstica, denunciando con ello la desigualdad no tanto legal sino factual de oportunidades entre hombres y mujeres, así como una falsa disyuntiva entre la igualdad formal de derechos y los prejuicios que de hecho funcionaban en toda la sociedad. La contribución más importante de Friedan consistió entonces en tratar

¹⁰³ *Ibidem*, p. 37.

de entender cómo el imaginario social socavaba a las mujeres cuestionando esa aparente "naturaleza" femenina ligada a la asunción de responsabilidades familiares como el cuidado de los hijos, los ancianos y los enfermos, así como a su exclusión de todo lo público.¹⁰⁴

La apuesta de Friedan de que la emancipación femenina ocurriría vía acceso al mercado de trabajo fue, sin embargo, lentamente mostrando sus limitantes para la movilización política, así como su incapacidad de explicar las desigualdades constituidas a partir del sexo, fue de esta forma que, en 1981, publicó otro texto *La segunda fase*, en donde realizó una revisión de sus propuestas iniciales. En esta reflexión la activista puntualiza que, el hecho de que las mujeres hayan comenzado a compartir con los hombres responsabilidades económicas parece que no hizo avanzar la resolución de las desigualdades más bien, al contrario, trajo consigo el incremento de los problemas para el colectivo femenino que bajo estas nuevas condiciones tenía que hacer frente a una doble responsabilidad tanto en el ámbito doméstico y laboral. Lo anterior se debió, señaló Friedan, a que la incorporación de las mujeres al trabajo asalariado no implicó la destrucción de su papel como ángel del hogar, así como tampoco significó que el hombre, de forma automática, tomara su responsabilidad en las tareas de cuidado doméstico.¹⁰⁵

Friedan sostuvo que la vida laboral lejos de haber sido una vía para la realización de las mujeres se convirtió en una carga igual de pesada que la de ser ama de casa, siendo así una de las primeras en hablar de la doble jornada laboral. Vinculado con esto, otro de los puntos interesantes de este texto fue la mirada con la que observa a los varones, dándoles una importancia medular en el proceso de liberación femenina así, como corolario de esto, afirmó que ellas no podían continuar siendo "supermujeres" en sus trabajos y después laborar con la misma intensidad en el hogar, los hombres habrían de participar como proveedores de cuidados y ello no debía significar lacerar su masculinidad. Igualmente, nos

¹⁰⁴ Laura Branciforte Mazzola y Rocío Orsi Portalo, "De la mística de la femineidad al mito de la belleza", en J.M. Estévez Saá, *Escritoras y pensadoras anglosajonas: otras voces y otras lecturas (siglos XVII al XX)*, Sevilla, Arcibel, 2007, pp. 103-113.

¹⁰⁵ Betty Friedan, *The Second Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1998, pp. 35-67.

encontramos con la crítica que construyó Friedan alrededor del aparente carácter virulento del movimiento feminista con los hombres, durante lo que ella llama el “primer estado”, es decir, la fase de luchas de las mujeres por los derechos políticos y económicos. A este respecto señaló la psicóloga que las batallas por la libertad femenina y la búsqueda de la igualdad no debería representar dejar fuera a los hombres, así como sostuvo que las exigencias por la libertad sexual o el derecho al aborto son peleas que no tenían cabida o que deberían ser dejadas de lado hasta resolver el problema de la “supermujer”.¹⁰⁶

Igualmente, Friedan se mostró crítica de los propios metas que había alcanzado el movimiento feminista, señalando que en “el segundo momento” el costo de esta reacción feminista contra la dominación masculina fue que muchas mujeres se sintieran obligadas a abandonar o negar sus necesidades humanas de hogar, pareja e hijos. Ella argumentó que al volver a la familia el centro de las críticas, muchos miembros del movimiento despreciaron esa institución, dejándola en manos de los opositores del feminismo, quienes utilizaron la defensa de los valores familiares tradicionales como una plataforma desde la cual atacaron la igualdad de derechos, la elección de procrear o la homosexualidad. De esta forma Betty Friedan propone como urgente que el feminismo vuelva a tener el control de la agenda de política familiar. Su estrategia requiere un esfuerzo conjunto de hombres y mujeres para redefinir lo que se entiende por éxito en el hogar y en el trabajo a fin de que las necesidades de ambos sexos para el logro, la intimidad y la crianza puedan encontrar la expresión adecuada. La tarea que propone Friedan de que hombres y mujeres deben compartir el cuidado del hogar, así como de los hijos resultó vital y una de las apuestas más interesantes en tanto que señala una transformación colosal en el modelo de familia vigente durante el periodo.¹⁰⁷

Esta fueron algunas de las perspectivas teóricas más relevantes durante los años setenta y ochenta del siglo XX que influyeron en las posiciones del feminismo mexicano. Como hemos insistido el feminismo a nivel mundial no fue un movimiento

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 102-125.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 234-2658.

homogéneo y coherente, sino más bien estuvo plagado de tensiones internas, de forma que la complejidad y en muchas ocasiones la falta de coherencia del feminismo mexicano se explica por la diversidad de los caminos en los que se formaron las activistas, manteniendo desacuerdos constantes en temas vinculados al aborto, el lesbianismo o la libertad sexual. Hay que advertir que esto fue una condición que a veces, sin embargo, se tornó problemática en tanto impidió que el feminismo construyera objetivos comunes; de esta forma con la finalidad de zanjar esta situación, en 1976 se conformó la Coalición de Mujeres Feministas, cuyo motor fue superar las diferencias ideológicas y los conflictos personales con la finalidad de lograr consolidar cuatro ejes principales: la despenalización del aborto, la denuncia de la violación como un delito grave, la lucha para evitar la violencia contra la mujer así como la ayuda a la víctima. La Coalición aglutinó al Movimiento Feminista Mexicano, el Movimiento Nacional de Mujeres, Colectivo de Mujeres, Colectivo La Revuelta, el Movimiento de Liberación de la Mujer y el Grupo Lucha Feminista, creando un periódico, *Cihuat*, donde es posible vislumbrar el posicionamiento del feminismo más militante del periodo.

Las problemáticas principales abordadas por el periódico muestran una crítica vital contra a, lo que ellas consideran, el sexismo de las instituciones en el país. Concretamente es interesante que durante los años setenta hay una inquietud destacable por el tema del aborto y la maternidad, lo que resultó coherente en un contexto donde existió la preocupación con respecto al crecimiento demográfico. En este sentido, el feminismo mexicano mantiene una lógica fuertemente enraizada con algunos argumentos que ya hemos referido y que circularon durante el periodo: el control natal como un vehículo de bienestar social e individual. Así la Coalición reprochó que, si bien el aborto era una realidad que funcionaba como una medida de control de la natalidad para muchas mujeres, el Estado mexicano lo negaba. En un artículo publicado en 1978: “¡El aborto no es un gusto es un último recurso!”, mientras se señalaba una serie de razones de orden socio-psicológico, humano y estadístico como argumentos proaborto y se narraba el trajinar de un grupo de

mujeres pertenecientes a la Coalición para presentar la solicitud ante el Congreso por un *Aborto libre y gratuito*.¹⁰⁸

Por otro lado, en la misma publicación bajo el título, *Se formo grupo feminista*, la Coalición explicaba su posición frente a las políticas de control de la natalidad estatales, rechazando paradójicamente de entrada, las teorías que relacionaban el crecimiento demográfico con el hambre y la miseria en el mundo. La Coalición sostenía que la causa de las desigualdades era más bien producto de la irracionalidad del sistema que, producía bienes no para satisfacer necesidades sino para la mercantilización; al mismo tiempo, sin embargo, mitigaba su posición explicando que el aborto debía ser el último recurso ante un embarazo no deseado. Como consecuencia de lo anterior, la Coalición apeló a la “auténtica” educación sexual e información veraz sobre los anticonceptivos e hizo una crítica a la esterilización forzosa y a la enorme responsabilidad sobre la anticoncepción recaída en las mujeres.¹⁰⁹ Hay dentro de esta última posición una fuerte influencia del marxismo que se puede vislumbrar más tarde en ese mismo número cuando refiere: EL FEMINISMO VIENE A REFORZAR LA LUCHA CONTRA LA SOCIEDAD DE CLASES.¹¹⁰

Durante la época, la fuerte influencia del marxismo en el desarrollo de las teorías sociales y las movilizaciones políticas originaron que este se convirtiera en uno de los ejes que articuló la reflexión y las propuestas feministas, empero su relación fue bastante difícil, ya que como puede observarse en las últimas referencias citadas, el feminismo como tal se encontraba supeditado a la lucha contra el capitalismo y el aborto se convertía en una estrategia vinculada al control poblacional más que un derecho que debían tener las mujeres. Como deriva de esto, el movimiento fue uno de los brazos que ejerció una crítica al capitalismo más que a las raíces de las desigualdades originadas por el patriarcado. La compleja relación que tuvieron las feministas con las posiciones marxistas se encontró

¹⁰⁸ Coalición de Mujeres, “¡El aborto no es un gusto es un último recurso!” en *Cihuat, Voz de la Coalición de Mujeres*, Vol. 3, Núm. 6, 1978, p. 5.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 6.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 7.

presente entonces dentro de *Cihuat*, para citar otro ejemplo, el periódico recordó la opinión de Simone de Beauvoir quien reflexionaba que: tanto el capitalismo como el socialismo oprimían a la mujer, mientras en otros artículos mantiene un tono heredero de la tradición marxista. Hay pues una enorme complejidad detrás de los discursos que llevaron a la Coalición a defender una posición a favor del aborto pues, por un lado, se le vincula con la precariedad económica y su prohibición era el resultado de los deseos de conservar y transmitir la propiedad privada.¹¹¹ mientras por otro hay una crítica a las posiciones de izquierda reconociendo que se podía abolir la sociedad de clases, pero mantenerse las desigualdades derivadas del género.¹¹²

El feminismo también argumentó para defender su posición a favor del aborto que, era un error vincular a la mujer de forma tan restrictiva con la maternidad, sosteniendo así que ésta tenía derecho a ejercer su sexualidad de forma libre y placentera; a pesar de esto, durante el periodo la posición feminista más bien se configuró bajo la tesitura del terrible problema de salud pública que los abortos clandestinos provocaban en la población, más que canalizar sus esfuerzos por presentarlo como un derecho derivado de la libertad individual, de esta manera hubo un considerable énfasis en mostrar que la práctica se derivaba no de un deseo inmoral por deshacerse de la vida, sino más bien provenía de la falta de información y educación sexual, así como de asistencia anticonceptiva tanto para ellas como para los varones, dentro de estas explicaciones también es relevante la presión que ejerció y la luz que echó sobre el aborto como una práctica consecuencia de actos de violación, precariedad económica y familias muy extensas.¹¹³

Otro elemento que también resulta notable fue la forma en que el feminismo reconoció que en la clandestinidad y la muerte de las mujeres practicantes del aborto había una fuerte carga clasista, aunque simultáneamente exhibió que, a

¹¹¹ Mireya Toto Gutiérrez, “El aborto y la legislación mexicana: Código Penal, complemento necesario al Código Civil” en *Cihuat: Voz de la Coalición de Mujeres*, Vol. 3, Núm. 6, 1978, p. 3.

¹¹² Fernanda Navarro, Ética y filosofía (frente al aborto), p. 9

¹¹³ La boletina, “El aborto: de la libertad individual a la salud de la colectividad” en *La boletina: órgano informativo de la red nacional de mujeres*, Vol. 1, Núm. 1, junio 1982, p. 12.

contracorriente de lo que los detractores antiabortos señalaban incluso dentro del propio feminismo,¹¹⁴ 86% eran mujeres católicas 65% estaban casadas o en unión libre, 70% eran madres de numerosos hijos, 49% eran amas de casa y 19% trabajaban en la industria y el sector de servicios.¹¹⁵ Una parte del feminismo de los años setenta y ochenta quiso romper el vínculo que se había establecido entre la perversión moral y la práctica del aborto insistiendo siempre en que esta se debía a otras razones menos a un problema ético.

Con respecto a otras problemáticas, el feminismo se mostró mucho más radical en sus argumentos; específicamente con respecto a la violación fue especialmente crítico del sistema patriarcal llevando de forma abierta, aunque tenue, el problema al corazón de la construcción de las masculinidades. Hay que enfatizar igualmente que a diferencia de lo que ocurrió con el caso del control de la natalidad, la violación parece que tendió sendos caminos de coincidencia entre el feminismo más proselitista del periodo, existiendo varias líneas de continuidad alrededor de su apropiación, de forma que fue percibida dentro del ámbito de las relaciones de poder que conllevaba un delito en contra de la libertad de las mujeres que, por una suerte de complicidad patriarcal, era relegado a la esfera privada y por ello al silencio.¹¹⁶

Así durante el periodo una de las grandes consignas por las que luchó el movimiento fue la modificación del Código Penal Federal vigente desde 1931 en su

¹¹⁴ Durante la Conferencia Mundial del Año de la Mujer en 1975, una parte de las participantes sostuvieron que la legalización de esta práctica no contribuiría al desarrollo y bienestar pues sólo los países que habían alcanzado economías avanzadas lo habían aprobado. Cuba Dora Gómez Héctor, delegada de la República de Cuba y la doctora en derecho, en su calidad de representante del Comité Latinoamericano a favor de la vida, señaló que: La legislación del aborto traerá como consecuencia la eutanasia y el homicidio será un crimen autorizado por la ley [...] es una manera "criminal" de frenar la superpoblación y frenar económicamente a los pueblos [...] ¿De qué se tiene que liberar la mujer? Es una palabra ofensiva. La mujer está "liberada" desde el momento que se prepara, toma decisiones, desde que contrae matrimonio, y adquiere seguridad en sí misma [...] Esta clase de mujeres 'liberadas' son generalmente las que provocan los abortos [...] por estorbarles los hijos y se convierten en criminales. Guadalupe Appendini, "'Liberación es una palabra ofensiva', dice la doctora Dora Gómez Héctor, delegada cubana", *Excelsior*, 21 de junio de 1976, pp. 1B y 2B.

¹¹⁵ Coalición de Mujeres, "Aborto en México: un millón doscientos mil registrados al año" en *Cihuat*, Vol. 1. Núm. 5, p. 1.

¹¹⁶ Lore Aresti, "La violación, delito contra la libertad" en *Fem*, vol. 8, núm. 32, marzo 1987, p. 29

Título Decimoquinto, Capítulo I que abordaba el problema de la violación, así como el Código de Procedimiento Federales (vigente desde 1934); en medio de esta apuesta, fue vital la postura crítica que mantuvo en tanto concibió que había una estructura estatal que alimentaba y reproducía dicha práctica. En 1976, *La Revuelta* se posicionaba críticamente respecto al papel del Estado, acusándolo de encubrir estas prácticas. De esta forma en el artículo, *La violación – tierra de los hombres*, se denunció la violación de seis mujeres estudiantes del CCH-Sur y la simpleza con la que había sido tratado el acontecimiento, de esta forma *La Revuelta* sostuvo que el principio del problema era conceptual y consistía en que la violación no era considerada como un crimen sino como un simple delito, reflexionando que la sobrevivencia de la víctima era interpretada como consentimiento: “¡Somos culpables de haber sido ensuciadas, de haber perdido nuestra virginidad, de vivir todos los días el terror de ser violadas, de llegar al matrimonio «machadas»!”¹¹⁷, no conforme con esto, las mujeres tenían que ser sometidas a exámenes médicos realizados por personal poco preparado y que solía revictimizarlas: “Cuántos exámenes ginecológicos practicados por puercos libidinosos, violadores en potencia, nos serán aplicados [...]”¹¹⁸. Dentro de esta crítica el llamado a que las mujeres denunciaran y tomaran posición alrededor de esta práctica es vital para entender el espíritu de transformación y de lucha colectiva que implicaba el movimiento: ¡TOMEMOS LAS MUJERES POSICIÓN FRENTE A ESTA SITUACIÓN!, se podía leer en 1977,¹¹⁹ mientras la denuncia se convirtió en una de las más importantes metas que se propuso el feminismo durante la década de los setenta:

¡Es tiempo de denunciar a los verdaderos culpables! A los que ni siquiera nos reconocen el derecho de disponer de nuestro cuerpo como nos plazca, ¡Hay que cuestionar el mito de la sexualidad masculina inventado por la sociedad patriarcal, que lo genera, lo

¹¹⁷ La Revuelta, “La violación – tierra de los hombres” en *La Revuelta*, núm. 2, octubre de 1976, p. 1.

¹¹⁸ *Idem*.

¹¹⁹ Cihuat: Voz de la Coalición de Mujeres, “El feminismo frente a la violación” *Cihuat: Voz de la Coalición de Mujeres*, núm. 3-4, julio-agosto de 1977, p. 6.

fomenta y lo absuelve en sus formas más aberrantes como es la violación! Frente a las instituciones, bastidores del machismo, no bastará ni la autodefensa, ni el recurrir a la “justicia” (otro mito), ni a las recetas individuales. Mujeres, ¡denunciemos nuestra opresión! ¡demostremos a conocer los casos de violación! ¡organicémonos para luchas juntas!¹²⁰

A pesar de este aire de escepticismo respecto a las instituciones estatales, lo cierto es que el feminismo mexicano apeló a ellas mismas buscando modificaciones respecto a este problema, el cual desde su perspectiva parecía ser el más aberrante en cuanto atentaba contra la libertad individual. En 1977 la revista *Fem* dedicó un extenso artículo donde analizaba la naturaleza del problema en el país, y en el que asentaba que, en el periodo comprendido entre 1970 y 1975 se calculaba que habían sucedido entre 1,569 y 2,369 violaciones anualmente. Sin embargo, inmediatamente se posicionaba asegurando que estos datos eran modestos debido a la práctica, bastante extendida, de la no denuncia así como la falta de procesamiento penal del delito, sosteniendo que al parecer sólo era del conocimiento de las autoridades el 5% de la cantidad de casos que habían existido realmente. Rafael Ruiz Harrel, autor del artículo, especulaba que una cifra para el mismo periodo y más cercana a la realidad era una de 80,000 violaciones anualmente, asimismo señalaba que fuera de una cantidad en principio errónea tampoco se sabía mucho de la práctica, a saber, ¿quiénes cometían el delito? ¿cómo lo cometían? ¿dónde se cometía? ¿quiénes eran sus víctimas?¹²¹

Sin embargo, el autor apeló a un estudio realizado en 1971 para dar pistas sobre la naturaleza de la práctica, estableciendo que: las víctimas más frecuentes eran las mujeres entre 14 y 19 años; que la violación se encontraba vinculada con el uso del alcohol, altamente frecuentes los días domingos y que implicaba la participación activa de dos o más personas, asimismo, más del 50% de las víctimas eran violadas por un extraño y, generalmente, no conllevaba el uso de la fuerza

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Rafael Ruiz Harrel, “La violación en México” en *Fem*, vol. 1, núm., 4, septiembre de 1977, p. 19.

desmedida en la perpetración del acto, concluyendo que la intimidación era más de naturaleza psicológica que física.¹²² Al contrario de los prejuicios alrededor de las particularidades del violador, Ruiz Harrel sostuvo que los datos empíricos sugerían que las teorías psicoanalíticas, psicológicas y psiquiátricas fallaban o eran insuficientes cuando sostenían enfáticamente que el violador era un enfermo o desviado, más bien, afirmaba el autor, había que comprenderlo como parte de lo que Wolfgang y Ferracuti llamaban una “subcultura de la violencia”,¹²³ que en México se vivía a través de un fuerte machismo así como una educación donde la agresividad era el eje fundamental de la hombría.¹²⁴

Esta representación respecto a la violación y el violador es importante porque ayudó a dibujar la manera en que se organizó el feminismo alrededor del problema. De esta forma explica, por un lado, la propuesta del movimiento de modificar los artículos 265 en el Código Penal Federal. En la versión vigente desde 1931 el artículo 265 sostenía: “Al que por medio de la violencia física o moral tenga cópula con una persona sin la voluntad de ésta, sea cual fuere su sexo, se le aplicará la pena de uno a seis años de prisión. Si la persona ofendida fuere impúber, la pena será de dos a ocho años”.¹²⁵

En 1984, Lore Aresti, Silvia Erres y Mireya Toto de la revista *Fem* realizaban en el artículo *La violación, delito contra la libertad*, una propuesta de modificación que consistió en un aumento de la pena ya que, argumentaban, la penalidad debía fijarse en función del bien jurídico perdido, por lo que debía implicar, además, una reparación del daño que hasta aquel momento sólo se contemplaba por la vía civil por el daño moral y material infringido a la víctima y/o su familia. Las autoras reflexionaron que la legislación había marginalizado el daño psicológico y el proceso terapéutico al que debían someterse a las mujeres para intentar resarcir la experiencia traumática por la que habían pasado, proponiendo para este último

¹²² *Idem*.

¹²³ *Ibidem*, p. 20.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁵ *Código Penal para el Distrito Federal en Materia de Fuero Común y para toda la República en materia de Fuero Federal*, 2 de enero de 1931, p. 59.

punto la creación de un grupo que tuviera la sensibilidad para evitar cualquier revictimización.

Igualmente para estas feministas era necesario reconstituir los métodos por los cuales el Ministerio Público se hacía de pruebas para procesar el delito puesto que, los tres elementos que hasta ahora comprobaban que el delito se había llevado a cabo: copula, ausencia de consentimiento y violencia física o moral, lo que provocaban era una culpabilización de las víctimas, en tanto que muchas mujeres recurrían a denunciar no de forma inmediata, mientras otras más se encontraba tan aterrorizadas que solían paralizarse dejando de ofrecer resistencia a fin de evitar generar violencia por parte del agresor. Derivado de esto la propuesta de las autoras consistió en modificar el artículo 265 de la siguiente manera:

Al que por medio de la violencia física o moral tenga cópula con una persona sea cual fuere su sexo, se le aplicarán las penas de 4 a 13 años de prisión y multa hasta de 10 veces el salario mínimo mensual. Si la persona ofendida fuere impúber la pena de prisión será de 6 a 15 años y la multa de hasta 20 veces el salario mínimo mensual. La reparación del daño comprenderá el pago de alimentos a la mujer y a los hijos si los hubiere y el pago del tratamiento psicoterapéutico requerido por la víctima por el tiempo que fuere necesario a juicio del médico.¹²⁶

Asimismo, se buscaba adicionar al artículo 124 del Código de Procedimientos Penales lo siguientes:

Para la comprobación del cuerpo del delito de violación serán elementos suficientes la imputación del sujeto pasivo, el dictamen pericial u otro elemento probatorio que lo robustezca; igualmente bastarán esos datos para acreditar la responsabilidad penal del acusado en la ejecución del delito.¹²⁷

¹²⁶ Aresti, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁷ *Idem.*

Dos años más tarde, la revista *Fem* publicó en sus páginas el *Proyecto de modificaciones de ley sobre violaciones*¹²⁸ constituido por la Red contra la violencia hacia las mujeres. Realmente no se trata de la creación de una ley sino otra vez una propuesta de modificación un poco más relacionada alrededor de los artículos del Código Penal y el Código Procesual que atañían a la violación. Dentro de este texto es posible observar un viraje muy importante en el tono bajo el cual se argumenta o se construye la propuesta, de esta manera hay que señalar: primero, la Red sostuvo que la violación era una agresión contra la integridad física y emocional de las mujeres al tiempo que criticaba que la ley la hubiese considerado un delito contra su libertad sexual. A partir de aquí se explica su propuesta de constituir una legislación que permitiera solucionar el problema de manera integrar, sobreponiendo siempre el trato humanitario a la víctima.

Otro punto muy importante de la propuesta es que refiere que el problema de la violación es un elemento endémico de la sociedad construido por una representación donde la mujer es entendida como un objeto o una persona de segunda categoría, de forma que para lograr erradicar de manera eficaz este mal era indispensable reestructurar una serie de elementos sociales como la familia, la educación, así como los medios de comunicación. A pesar de la naturaleza mucho más articulada de la exposición de motivos presentados por la Red, la propuesta de modificación es sumamente limitada en sus alcances sociales, dado que se limita a proponer un cambio en la modificación de los artículos donde se añadía un segundo párrafo al artículo 265; se adicionaba el artículo 265 bis; se reformaba el artículo 266 bis, en su primer párrafo: se derogaba el artículo IV del Título Decimoquinto así como el 273, 265 y 276.

Artículo 265: Para los efectos de este artículo se entiende por cópula no sólo la penetración del órgano sexual en el cuerpo de la víctima, sino de cualquier equivalente, forme o no parte del cuerpo del agresor.

¹²⁸ Red contra la violencia hacia las mujeres, "Proyecto de modificaciones de ley sobre violación" en *Fem*, núm. 33, mayo de 1989, pp. 18-20.

Artículo 265 bis. La reparación del daño como consecuencia del delito de violación comprenderá el pago de alimentos a la víctima y a los hijos, si los hubiere, así como el pago de los gastos médicos originados por la comisión del ilícito, incluyendo en estos últimos el pago de tratamiento psicoterapéutico para el sujeto pasivo y los familiares que lo requieran.

Se buscaba adicionar un párrafo al artículo 233 del título decimonoveno del Código para que quedara de la siguiente manera: “No es punible el aborto causado sólo por imprudencia de la mujer embarazada o cuando el embarazo sea resultado de una violación”.¹²⁹ Así como el 123 bis del Código de Procedimientos Penales delimitando lo siguiente:

Para la comprobación del delito de violación se tomarán en cuenta como elementos igualmente suficientes el dictamen del médico legista o la imputación del sujeto pasivo. También se considerarán como elementos que ayuden a la investigación cualquier otro dictamen pericial que exprese el grado de afectación físico y/o psicológico de la víctima, tanto interno como externo, y en general, los demás elementos probatorios que se presenten en los términos del artículo 124 de este código.

Este matiz que acompañó a la propuesta de modificación legislativa realizado por la Red excluye, de forma evidente, cualquier programa que empujara una transformación en términos socioculturales alrededor de la violación, ello a pesar de que uno de los elementos que es posible observar en sus argumentos era la falta de sensibilidad de las autoridades y de algunos sectores sociales frente a las víctimas de violación. Hay que hacer notar que el propio feminismo sabía que el sufrimiento de la víctima se construía sobre su muerte moral, pero a veces esa idea se integraba más a argumentos de lucha que otorgaban un amplio valor a la pureza virginal de la mujer: “es una ofensa grave a la idiosincrasia de la mujer mexicana

¹²⁹ *Ibidem*, p. 20.

que sus propios compatriotas legisladores juzguen que una persona tradicionalmente reservada, de costumbre sexuales honestas, algo reconocido mundialmente, mujer que preserva el honor patriarcal, aun por encima de sus propios intereses... pudiera arrastrarse por las mesas ginecológicas de los médicos legistas, condenando su buen nombre y el de su familia, para culpar a un supuesto inocente".¹³⁰ La moral católica estuvo alojada en los argumentos y preocupaciones del feminismo mexicano del periodo dándole un sello particular y distanciándolo de sus contrapartes e influencias norteamericanas u europeas,

Ahora bien, el énfasis legislativo que dio ánimo a la lucha en contra de la práctica de la violación no estuvo exento de críticas, también durante 1989, la maestra Teresa de Lauretis señalaba el carácter limitado de la forma en que se había configurado la batalla contra esta práctica. Refiriendo que si bien la modificación y la difusión de una nueva legislación resultaba una vía que podría inhibir el delito, De Lauretis aseveró que lo importante era ir a las raíces de lo que lo generaba, se lamentaba asimismo que las ciencias sociales, al enfocarse en estudios jurídicos o de deficiencia institucional, habían descuidado proporcionar las herramientas que permitieran intuir la naturaleza del delito, a fin de comprender sus determinantes sociales, culturales, económicos o psicológicos. La propuesta de De Lauretis se constituía en apelar a la recreación del imaginario social a través de la educación y el convencimiento que, según ella, podría llegar a constituir una nueva moral social constituida sobre el consenso y no sobre la prohibición.¹³¹

A pesar de la crítica de De Lauretis, es preciso reconocer que frente a la violación, el feminismo mexicano mostró una posición que apelaba más a interpretaciones estructurales y no únicamente a la simple individualidad o a la inoperancia de las instituciones estatales para construir su propuesta, si bien en la práctica se movió más hacia la posición liberal y a la búsqueda institucional, lo cierto es que fue beligerante ante las autoridades y mucho más coherente en términos de

¹³⁰ Anilú Elías, La prueba ginecológica: una forma más de tortura a la mujer violada en *Fem*, núm. 33, mayo de 1989, p. 21.

¹³¹ Teresa de Lauretis, "Algunas consideraciones en torno a la prevención de la violación" en *Fem*, núm. 33, mayo de 1989, p. 22-23.

los argumentos que construía si lo comparamos con el problema de la contracepción. Erradicar la violación y el aborto legal a las víctimas de este delito se presentó como una de las metas más visibles del feminismo mexicano del periodo, por vías que, en cierta forma, se tornaban conservadoras frente a posiciones como el feminismo radical tan popular durante estos años. En las décadas siguientes el devenir histórico mostró que eran necesario más que una simple legislación para poner fin a la práctica de la violación y De Lauretis ya lo anunciaba.

Este amplio grado de aislamiento del problema o más bien de la focalización de la lucha no implicó tampoco que el feminismo mexicano no considerara que existiera violencia estructural contra las mujeres, mostrando con esto, una posición más densa respecto a la organización social. Lo que, si es necesario enfatizar que, frente a este problema otras formas de ejercicio de la violencia palidecieron como temas que discutió el feminismo o esta parte del feminismo mucho más proselitista. Resulta evidente la ausencia o la presencia muy limitada de un debate alrededor de la violencia doméstica o económica por lo menos durante la década de los setenta, algo que notoriamente se ira modificando conforme avanza la década siguiente.

En 1977 *La Revuelta* publicó un artículo que trataba de echar luz sobre la dinámica de la violencia doméstica al mismo tiempo que proponía que la razón por la que se guardaba tan vergonzosamente silencio respecto a esta era que, las sociedades occidentales contemporáneas habían acentuado las relaciones afectivas como fundamento de la constitución de la familia, de forma que, justamente esta ideología nos impedía aceptar que existiera en ella esta práctica.¹³² Durante la década de los ochentas esta omisión comenzó a ser cubierta y así lo muestra la revista *Fem*, la que dio oportunidad a algunos articulistas para empezar a discutir sobre el tema. En 1985 republicó el artículo aparecido en *La Revuelta* mostrando con ello, su interés por ejercer presión sobre el problema más tarde hizo eco de un texto producido por el Colectivo de Lucha contra las Mujeres (COVAC) y el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas donde, otra vez se señalaba el descuido que

¹³² Judith Astelarra, "De la violencia cotidiana..." en *Fem*, núm. 5, abril de 1977, p. 7.

embargaba la violencia doméstica, estableciendo que era un problema que sufrían la mayor parte de las mujeres y que no se restringía a las familias pobres.

El feminismo mexicano hizo el intento por hacer comprender la complejidad de los ciclos de violencia a los que eran sometidas las mujeres (acumulación de la tensión, descarga aguda de la violencia y luna de miel reconciliadora), a fin de anular la responsabilidad femenina sobre la práctica, argumentando justamente que si la mujer no había podido zafarse de una relación violenta era, justamente, porque su propio comportamiento derivaba del abuso de su agresor. Un elemento en el que se insistió fue, además, la percepción de que la violencia no era resultado de la mente enferma del agresor, sino que derivaba de ver lo femenino como inferior y subordinado, de forma que construía una ideología que normalizaba el ejercicio de la violencia y culpabilizaba a quien la recibía. Algo interesante que hay que descubrir respecto a la posición de este Colectivo es, otra vez la premisa legislativa de atención al problema, donde se apelaba a la lucha por la penalización, así como la idea de que la práctica no llegaría a su fin hasta que se lograra el trato igualitario entre hombre y mujeres.¹³³

Hay así un latente cambio dentro del discurso feminista con respecto a la violencia, que pasó de concebirla como complicidad entre los varones para entenderla, desde comienzos de los ochenta, como un problema de naturaleza estructural que se encontraba estrictamente relacionado con los procesos de masculinización, basados en el ejercicio del poder mediante la amenaza y la violencia, y que eran los que sostenían al patriarcado.¹³⁴

Entre toda esta discusión, la más notoria ruptura no vino aparejada con la lucha por la contracepción, el aborto o la penalización de la violación, sino del cuestionamiento del amor romántico, si bien es cierto, no se trató de una discusión nueva, lo importante es la forma en que el feminismo mexicano hizo eco del debate derivado de la interpretación, según el cual, lo personal era político. En 1978, *La*

¹³³ Isabel Barranco, "Violencia en casa" en *Fem*, núm. 57, p. 13.

¹³⁴ Francesca Gargallo, "En busca de un origen de la violencia sexual contra las mujeres" en *Fem*, núm. 88, abril de 1990, pp. 4-10.

Reuelta publicaba un texto donde señalaba que uno de los pilares del ser mujer era el amor, la mujer para ser tal debía estar enamorada, ello derivaba en que se transformara en el objeto de un bombardeo mental que la convertía en un sujeto incapaz de analizar su realidad moviéndose al ritmo del consumo. Una de las críticas más notorias a este respecto consistió en reprochar que la industria del romanticismo, a través de sus diferentes modalidades: televisión, cine, revistas, reproducía sin cesar todos estos estereotipos que orientaban el consumo. En este sentido, había un tejo de denuncia por el carácter limitado de la llamada liberación femenina que, construía un espejismo alrededor de la elección sexual y emocional, pero en el fondo, una vez en la relación, las mujeres se convertían en el apéndice del varón, de forma que *La Reuelta* concluía que:

Este amor romántico viene a ser, a fin de cuentas, uno de los engranes, manifestación ideológica de la sociedad capitalista que explota y margina a la mujer, explotación indispensable para la reproducción del sistema. No es gratuito hablar del amor romántico, entendido como la superestructura de la industria de los cosméticos, de la industria de la ropa de moda, de la industria lacrinovelera de la televisión comercial, de la industria cinematográfica del celuloide pegajoso, en fin, de la industria para “la mujer”.

Como se puede observar esta revista se caracterizó por su amplia influencia marxista, lo que quedó mostrado en el aire de amonestación al capitalismo que se encuentra detrás de su análisis; sin embargo, esta posición fue perdiendo fuerza conforme su crítica fue malgastando su legitimidad dentro del propio movimiento feminista. En términos generales, lo que reinó fue una crítica constituida sobre el ataque a las prerrogativas de las que gozaban los hombres en las relaciones de pareja, argumentando que las mujeres eran mutiladas para satisfacer los deseos y privilegios masculinos,¹³⁵ no por mantener un sistema de explotación basado en lo económico.

¹³⁵ Bruce Swansey, “El amor también pasa por Narvarte” en *Fem*, núm. 18, mayo 1981, pp. 81-83.

Empero, desvincular el amor romántico con el factor material no implicó restarle importancia, el feminismo lo pensó como un elemento vital dentro de las relaciones entre los individuos, señalando que el principio del problema residía en las distintas formas en que hombres y mujeres se enamoraban:

[...]la mujer no acepta el deseo hasta que no vea el traje del amor. Entra a la relación con el hombre sintiéndose elegida, sabiéndose tomada en cuenta. Por eso, si es aceptado como objeto del deseo del hombre lo hará en una mascarada: figurando ser lo que el otro desea ser, de ahí que la femineidad se defina como disfraz. En el hombre la situación se invierte. Él quiere desear. Si es a muchas... está salvado. Puesto que, en su supremacía fálica, lo que no quiere que se le revele es que su deseo es deseo del Otro... del otro sexo. Por eso se mantiene como deseante de un objeto.¹³⁶

A pesar de que el feminismo estableció que el amor romántico había tenido una función instrumental dentro del mantenimiento del patriarcado, proponiendo que la revolución implicaba la reestructuración de la forma en que los géneros se relacionaban, lo cierto es que la crítica más densa se constituyó por parte del lesbianismo feminista alrededor de la heterosexualidad, el matrimonio y el amor romántico, sin embargo, el problema con ésta es que tendió a pensar a los tres elementos prácticamente en una misma dimensión institucional. Al realizar este trato poco diferenciado, el lesbianismo feminista propuso entonces el lesbianismo político, el cual bajo este tenor no se trataba de una orientación sexual sino más bien de un posicionamiento político, a través del cual se pretendía romper con el yugo masculino.¹³⁷

Durante los años setenta y mediados de los ochenta, ésta propuesta tuvo un cierto nivel de arraigo en una facción del movimiento feminista mexicano, sin

¹³⁶ Beatriz Aguad, "El amor: Lugar de un límite" en *Fem*, vol. 7, núm. 26, marzo 1983, p. 7.

¹³⁷ Onlywomen Press, *Love your enemy? The Debate between heterosexual feminism and political feminism*, Londres, Onlywomen Press Ltd, 1981, pp. 68.

embargo, más bien sus alcances resultaron bastante limitados.¹³⁸ Hay que señalar que el análisis, y por ello su posición política, encontró fuerte resistencia proveniente del feminismo más proselitista y de tendencia liberal, en tanto consideró que, se trataba de una reflexión sumamente limitada pues restringía su crítica a la premisa de entender el amor romántico como una relación de poder derivada de la normatividad heterosexual, circunscribiéndose a denunciar los aparentes mecanismos de opresión sobre las mujeres que existían detrás de él.

Por otro lado, algunas feministas señalaban que si bien el amor romántico alimentaba el control de las mujeres y el lesbianismo podría ser una solución, la desarticulación de las relaciones de poder no ocurriría al modificar simplemente el sexo de la pareja; por ello, era indispensable que aquel reconociera que el amor romántico podía ser una relación basada en el control y poder, independientemente, sí se tratara de una pareja homosexual o heterosexual, también era necesario ampliar la discusión más allá de la simple interpretación que denunciaba la opresión machista perpetuada a través de él, para dirigirse a observarlo como un elemento que construía la individualidad a través de sentimientos y emociones que, a veces, no se movían bajo la lógica de las tensiones políticas.

Uno de los elementos relevantes para nosotros es que este feminismo, cuestionó el aire “antihombres” que circuló alrededor de las reflexiones acerca del amor romántico, lo cual señalaba, había desembocado en una notoria ausencia del análisis del otro, es decir, de los varones. Así esta posición reconocía que la crítica feminista había arrojado suficiente luz alrededor de, cómo los fenómenos sociales operaban dentro de los idilios amorosos, depurando elementos, identificando procesos y características sexistas en las relaciones personales, también instituyó esquemas y modelos muy generales que resultaban insuficientes para explicar la complejidad del fenómeno.

¹³⁸ Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán, *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*, Ciudad de México, DeBolsillo, 2018, p. 56.

Esta invitación a discutir sobre, cómo se formaban los hombres se encontraba subsidiaria en las críticas del feminismo radical, derivando a partir de mediados de los setenta en el nacimiento incipiente del movimiento de los *Men's Studies* en los Estados Unidos; en México, la reflexión se mantuvo en un nivel que pugnaba más bien por el acceso a los derechos que, una exigencia explícita para que los hombres rehicieran su masculinidad. Sin embargo, no hay que menoscabar lo que se encontraba implícito en sus discursos, una crítica importante y a veces feroz contra el patriarcado, entendido aquí como sinónimo de hombres y masculinidad.

Por otro lado, también es posible sugerir que la falta de unidad dentro del movimiento, y por ello su complejidad endémica, parece haber provocado la inexactitud en aquellos tópicos referentes a los problemas de desigualdad y dominio que provocaba la construcción de la identidad masculina. Ahora bien, con todo y esta ausencia de dirección así como la tensión en muchos aspectos, los colectivos que participaron en las manifestaciones, desplegados, editoriales y propuestas legislativas lograron fracturar el imaginario social del periodo, tomando como premisa la idea proveniente del feminismo radical en relación a que, el problema de la desigualdad implicaba algo más que inclusión legal; sin embargo, el contexto sociohistórico al que se enfrentaron en materia de legislación parece que jugó en contra de avanzar hacia una reflexión o una apuesta más de naturaleza transversal, llevándolas a focalizar sus esfuerzos en ciertos problemas que se vislumbraron en principio como resoluble por la vía legislativa, tal fue el caso de la violación.

Ahora bien, durante este periodo no toda la crítica a los mecanismos a través de los cuales se forjaban los géneros se restringió al feminismo ya que una parte de la crisis en la que se sumergieron las masculinidades se construyó por el trabajo que forjó el movimiento gay. Si bien como se podrá observar se trató de un grupo que ingresó de forma relativamente tardía al escenario político, o más bien ya muy entrado los años setenta, ello no significó que su identidad no marcara y definiera la construcción de los géneros, o particularmente las

masculinidades, desde el inicio de nuestro periodo. Aquí vale la pena preguntarse cómo ambos colectivos se entrelazaron, si es que lo hicieron, para empujar a la reconstitución de la masculinidad hegemónica mexicana, o más bien los planteamientos del movimiento gay se alejaron completamente de los proyectos del feminismo mexicano.

2.2 El movimiento homosexual y la construcción de la identidad gay

Tal como ocurrió con el feminismo, el movimiento gay (estrechamente entrelazado también con las luchas de las lesbianas) emerge en el marco de las movilizaciones de resistencia civil que se construyeron durante los años sesenta. Así, estos colectivos lograron abrirse espacio gracias a una visible modificación de la moral social originada por la creciente urbanización, secularización, así como el incremento del acceso a los niveles de educación de los hijos de los *baby-boomers* quienes tuvieron como principales consignas el amor libre y la contracepción.

Estos cambios sociales que para el caso del movimiento gay vinieron de la mano con las luchas feministas y encontraron un punto de fractura en 1971 con el despido, en la ciudad de México, de un empleado de *Sears* por conducta supuestamente “homosexual”. Este acontecimiento originó que un grupo de homosexuales se reuniera a fin de analizar su situación social, llevándolos a cuestionar la estigmatización y opresión de la que eran objeto, derivando de esto, la creación del primer colectivo que pugnó por los derechos de los homosexuales mexicanos: el Frente de Liberación Homosexual (FLH) durante ese mismo año.

Se trató de un grupo cuya existencia, ya representó por sí misma una ruptura, puesto que, durante estos años la homosexualidad aún era considerada una enfermedad psiquiátrica por parte de la OMS, por su parte el Código Penal Federal vigente durante el periodo la percibía como una práctica delictiva que facilitaba los vicios, las perversiones o desviaciones del comportamiento sexual

“natural” heterosexual (era un delito perseguido aunque no penalizado).¹³⁹ En virtud de estas condiciones el MLH, muy influenciado por sus pares europeos y norteamericanos, discutió temas vinculados esencialmente a los procesos de creación identitaria, lo que implicó el compartir experiencias así como cuestionar, qué significaba ser homosexual, a fin de lograr la auto-aceptación del deseo no heterosexual. El uso del llamado método del *awareness*, llevó a que el FLH estableciera como premisa, la idea de que la homosexualidad era un acto personal de conciencia respecto al placer y el deseo por el mismo sexo, en medio de su búsqueda por ayudar a los varones a construir su identidad; simultáneamente, esta herramienta provocó que las acciones del Frente tuvieran un alcance muy limitado, ya que se circunscribieron a quienes participaban en estas terapias, llevando a la organización a su desaparición tan sólo dos años después de su fundación.¹⁴⁰

En la segunda mitad de la década de los setenta, derivado del incremento en las tensiones por parte de agrupaciones sociales, la crisis de la izquierda mexicana, así como un leve incremento en la participación política, se fue construyendo una fractura que dio un nuevo impulso al movimiento gay. De esta manera en 1978 se fundó el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el cual construyó fuertes vínculos con el movimiento feminista y en cuyas filas se hallaron algunos de los antiguos miembros del FLH.

¹³⁹ El artículo 121 del Código Penal vigente se señalaba lo siguiente: Al que procure o facilite la corrupción de un menor de dieciséis años de edad o de quien no tenga capacidad para comprender el significado del hecho, mediante actos de exhibicionismo corporal, lascivos o sexuales, o lo induzca a la práctica de la mendicidad, la ebriedad, al consumo de narcóticos, a la prostitución, al homosexualismo, a formar parte de una asociación delictuosa, o a cometer cualquier delito, se le aplicarán de tres a ocho años de prisión y de cincuenta a doscientos días multa. Cuando de la práctica reiterada de los actos de corrupción el menor o incapaz adquiera los hábitos del alcoholismo, fármacodependencia, se dedique a la prostitución, a prácticas homosexuales, o a formar parte de una asociación delictuosa, la pena será de cinco a diez años de prisión y de cien a cuatrocientos días multa. Si además de los delitos previstos en este capítulo resultase cometido otro, se aplicarán las reglas de acumulación.

¹⁴⁰ Carlos Arturo Martínez Carmona, *La institucionalización del movimiento lésbico, gay, bisexual, transexual y travestí en la Ciudad de México (1978-2013)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, México, D.F., Facultad de Ciencias Sociales sede México, 2005, pp. 72-73.

Uno de los actos más simbólicos de esta nueva asociación ocurrió el 26 de julio de 1978: en el aniversario de la Revolución Cubana, una parte del Frente se unió a esta marcha, volviendo con ello visible al movimiento en términos políticos. Poco tiempo más tarde en uno de sus primeros manifiestos,¹⁴¹ el FHAR se autodefinió como un colectivo de homosexuales y lesbianas conscientes y orgullosos de su condición sexual, quienes se habían organizado amparándose en su derecho de reunión, asociación, libertad de expresión e información otorgados por la Constitución. Igualmente, el Frente señalaba que era indispensable tomar la palabra para luchar en contra de la discriminación social, política, cultural y económica, ya que la libertad no podía existir mientras existieran los mitos y mentiras acerca de la homosexualidad, así como la ausencia de los derechos de las mujeres y otros.¹⁴²

Si bien es cierto en el discurso, el FHAR mantuvo una tendencia global que sugería el trabajo con lesbianas y feministas, esto nunca llegó a concretizarse ya que el Frente más bien se caracterizó por su composición masculina. Lo anterior se derivó de que sus intereses realmente no se dirigieron propiamente a las mujeres, sino que más bien se canalizaron a los sectores más

¹⁴¹ Señalamos que uno de los primeros porque en 1975 un grupo de homosexuales mexicanos, adoptando el discurso de homosexuales extranjeros empezaron a identificarse como un grupo que necesitaba liberarse del sistema de represión social y sexual. Este proceso emanó en la publicación de uno de los primeros manifiestos de grupos homosexuales en México en el mismo año, redactado por González de Alba y Carlos Monsiváis, intitulado *Contra la práctica del ciudadano como botín policiaco*, el cual declaró “la liberación de los homosexuales es una forma más de liberación social.” Ver: Marinella Miano Borruso, *et.al.*, *Archivo histórico del movimiento homosexual en México 1978-1982*, México, D.F., CONACYT/Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades, 2004, CD-ROM.

¹⁴² Trípticos, “Nadie es libre hasta que todos seamos libres”, *Frente Homosexual de Acción Revolucionaria*, s/f.

marginalizados de la comunidad homosexual como travestis, transexuales, “mayates”,¹⁴³ o “chacales”¹⁴⁴ a los que consideraban había que “rescatar”.

Hay que reconocer dos grandes momentos dentro del proceso de consolidación política de los colectivos homosexuales: por un lado aquel que deriva y se vincula con la participación civil en modo de protesta así como la búsqueda de demandas sociales construidas como resultado de la inconformidad ante la corrupción del sistema político mexicano, siendo algunas de sus consignas: ¡Gobierno de chacales que mata homosexuales!, ¡Erradicación de las razzias!, ¡no hay libertad política si no hay libertad sexual!, ¡Socialismo sin sexismo!, ¡Lucha, lucha, lucha, por un gobierno obrero, democrático y homosexual”.¹⁴⁵ Luego más tarde, muy cercano a la década de los ochenta se percibe una movilización más en términos culturales que acerca a las agrupaciones a una tensión en el ámbito cultural; ello se derivó del proceso de perifización que sufrió la facción más radical del Frente, la cual entendía que la transformación política implicaría necesariamente un proyecto donde los homosexuales debían tener cabida y subsecuentemente una transformación social.

Lo último referenciado no implica la negación de una confrontación cultural desde el inicio de las movilizaciones, empero parece ser que no fue sino hasta

¹⁴³ El mayate es aquel hombre que se define como el sujeto activo en una relación homoerótica, por su parte el joto sería el sujeto pasivo. Un mayate generalmente no se identifica a si mismo como homosexual ni tampoco puede ser catalogado como gay, estos individuos generalmente mantienen relaciones con mujeres de manera regular, pero justifican tener relaciones con jotos apelando a que están simplemente probando o por dinero. Ver: Adrián Palma Patricio, *Locas, maricones, mayates, hombres, homosexuales, gays: apuntes históricos de la identidad y relaciones de género en varones con sexualidad del mismo sexo en el México moderno*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Sociología, UNAM, 2007, pp. 127-129.

¹⁴⁴ El concepto de chacal tiene un significado peyorativo y se refiere al sujeto gay de tez morena, pelo hirsuto y oscuro con escaso o nulo vello corporal que son asumidos, más por clasismo que por certeza, con orígenes indígenas, y al ocurrir esto, son calificados como pobres e incultos, contraponiéndose al ideal griego del adonis. Manuel Parra, “Crisol de Masculinidades. Una revisión visual de la masculinidad homosexual en la Ciudad de México” en *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del Instituto de Artes*, núm. 6, vol. 11. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n11/e3.html>

¹⁴⁵ Carlos Martínez Carmona, *op. cit.*, p. 71.

inicios de la década de los ochenta que los colectivos homosexuales volvieron la reconstrucción de la identidad homosexual el epicentro fundamental de su lucha. Ello explica y se ilustra a través del enorme esfuerzo epistolar desplegado por el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria a los medios de comunicación masiva, tal fue el caso de un comunicado que se hizo llegar a varios medios impresos donde se señalaba:

Uno de los considerandos que nos llevó a un grupo de homosexuales conscientes a organizarnos en un Frente Homosexual de Acción Revolucionaria es: 'que existen una campaña permanente de los medios de comunicación contra nosotros los homosexuales y las lesbianas, producto de situaciones de desconocimiento y prejuicio arraigado'. En consecuencia, el FHAR ha decidido iniciar a su vez una campaña de contra-información, que en su primera etapa tiene como meta empezar a aclarar malos entendidos (*sic*) respecto a la homosexualidad y los homosexuales, así como hacer frente a los ataques, directos o indirectos, que por mala fe, ignorancia o prejuicios se hagan contra nosotros, sin otro motivo que el de nuestra preferencia sexual (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria 1978).¹⁴⁶

Hay que hacer notar que el intento por construir una nueva identidad social emergió esencialmente como resultado de los deseos de poseer una presencia política dentro de las movilizaciones sociales del periodo, lo que a su vez reeditaría en la posibilidad de tener acceso a derechos, lo que dio pie a una fervorosa necesidad de reivindicar los significados que se vinculaban con la homosexualidad, así lo ilustran los intentos de resemantizar conceptos como el de "joto" o "machorra" dándoles un sentido positivo a fin de utilizarlos como arma política.¹⁴⁷ Otras estrategias fueron las usadas por colectivos tales como

¹⁴⁶ Frente Homosexual de Acción Revolucionaria, "Comunicado de Contrainformación No. 1", Escuela Nacional de Antropología e Historia, Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades de México, 1978, p. 5.

¹⁴⁷ Entrevistas realizadas a Arturo Vázquez, Fundador del Grupo Cálamo, en Carlos Martínez Carmona, *op. cit.*, p. 72

Lambada que buscaron visibilizar a los homosexuales mexicanos como parte de la vida social, evidenciando sus capacidades, habilidades, así como relaciones amistosas y familiares, sosteniendo enfáticamente que su condición era sólo una preferencia sexual que debía ser desvinculada de lo perverso, criminal y enfermo.

148

Por otro lado, con el fin de generar más adherencia dentro de la propia comunidad se realizaron actividades que permitieron la socialización, las que contribuyeron a construir o reconstruir la representación que sobre los homosexuales históricamente se poseía: fiestas masivas, actos culturales, venta de libros, talleres de sexualidad, exposiciones de artistas homosexuales, obras de teatro, excursiones a espacios públicos como balnearios, entre otras. Con el transcurrir del tiempo, además de generar recursos para mantener el proselitismo políticos, estas actividades produjeron profundas redes sociales, así como un paulatino resquebrajamiento de la mirada con que la sociedad mexicana había percibido a los homosexuales.

Hacia finales de la década de los setenta emergen una serie de productos culturales derivados de la necesidad política de construir cohesión entre los homosexuales mexicanos y que, al mismo tiempo, tuvieron un carácter performativo, llevando a la reestructuración de las identidades. Una de estas prácticas se observa en el ascenso de una producción editorial cuyo contenido estuvo dirigido al público homosexual masculino con publicaciones como *Política Sexual*, *Nuestro Cuerpo* (ambos editados por el FHAR) y el periódico *Nuevo Ambiente* (publicado por Lambada) desde los distintos grupos expresaban posiciones política, a pesar de ello, no fue sino hasta la década de los ochenta que esta práctica adquieren un matiz comercial con la presencia de la revista *Macho Tips*, más tarde *Hermes* o *Del Otro lado*, las cuales poseían una miscelánea de secciones que les permitió llegar a públicos gays más diversos.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

Estas revistas produjeron discursos que confrontaron de forma abierta los estereotipos que se había construido sobre los homosexuales tanto porque nutrieron, a través de su circulación, las experiencias del ser gay, contribuyendo a su normalización social, como porque pusieron sobre la mesa la construcción de una identidad vinculada con la mexicanidad y lo local. Desde luego no se trató de un esfuerzo restringido a la producción editorial ya que también encontró un bastión muy significativo en la producción cinematográfica. Concretamente, por ejemplo, *Macho Tips* fue una revista pionera que entrecruzó en su contenido noticias locales e internacionales, reportajes culturales y políticos, secciones de contenido legal y de salud, literatura, clasificados, una guía de lugares gay en el país y una sección erótica. De esta forma, los lectores de *Macho Tips* encontraron en esta un medio informativo, elementos entretenidos para aprender y discutir la liberación, así como para contactarse con personas gay en todo el país y en el extranjero.

Uno de los elementos más destables de la revista fue su contenido visual en tanto que, frente a los cánones estéticos construidos a través de las revistas norteamericana y los estereotipos que, históricamente, habían acompañada a la identidad homosexual mexicana, *Macho Tips* propuso una nueva identidad homosexual. Así, su nombre reivindicaba una representación de lo homosexual resituando lo gay con hombres masculinos, viriles, fuertes y musculosos, lo que sin duda desafió aquellas descripciones que lo ligaban con lo afeminado.

Concretamente, tal como lo ha referenciado Juan Carlos Mezo-González, las fotografías y anuncios de negocios gay como por ejemplo el bar “El Taller” (el Taller de Mecánicos) mostraron a hombres musculosos y macizos, los cuales se encontraban ataviados con vestimentas de la clase trabajadora: jeans, camisetas sin mangas, overoles y botas, con una barra que emulaba un taller mecánico como telón de fondo. Inicialmente *Macho Tips* recurrió a las mismas herramientas utilizadas por las revistas que circulaban en el país durante el periodo, es decir, presentaba como objetos del deseo a varones caucásicos; sin embargo, desde finales de 1986 los editores dejaron de prestarle atención a los modelos

mexicanos de estilo europeo (es decir, piel clara y ojos azules) para dirigir su gusto más a modelos con apariencia “mexicana” o mestiza.¹⁴⁹

La revista convocó a la búsqueda de modelos mexicanos “de todo tipo”, aunque con apariencia masculina, para que aparecieran en ella y a partir de ahí el contenido de *Macho Tips* y más tarde su sucesora, *Hermes*, mostró a hombres morenos con atuendos de la clase trabajadora y rodeados de elementos vinculados a la cultura popular mexicana (plantas de agave, paliacates, sombreros de paja). Mezo-González señala que incluso algunas de estas imágenes parecen pretender evocar el pasado prehispánico de México, o representar una imagen de un México pobre, anticuado o atemporal al incluir paredes de adobe, pisos de cemento, muebles antiguos de bejuco, o al capturar las imágenes de modelos en entornos tropicales, el uso de antropomorfos así como esculturas de piedra como parte del paisaje.¹⁵⁰

Ahora bien, hay que señalar que el despliegue de recursos para construir una representación de “macho gay” no estuvo limitada a *Macho Tips* ya que desde comienzos de la década de los setentas existió un proceso que empujaba hacia la reconstrucción de la identidad homosexual con el fin de relacionarla con lo viril y masculino tanto en América del Norte como Europa. Lo peculiar del caso *Macho Tips* fue el caldo de cultivo en que se había conformado históricamente la masculinidad hegemónica en el país y en donde el machismo y la virilidad se presentaban como un componente crucial dentro la identidad nacional, de forma que las representaciones en la revista parecen que pretendían que los hombres gays fueran partícipes en la construcción y reproducción de la identidad nacional a través del entrecruzamiento de la homosexualidad, el machismo y el mestizaje.

Derivado de lo señalado, las representaciones de los hombres que aparecen en las revistas no sólo tuvieron la función de ser objeto del deseo

¹⁴⁹ Juan Carlos Mezo González, “Macho Tips: The Erotics of the Mexican Body in a Gay Magazine” en *Notches*, 18 de septiembre de 2018. Disponible en: <http://notchesblog.com/2018/09/18/macho-tips-the-erotics-of-the-mexican-body-in-a-gay-magazine/>

¹⁵⁰ *Ibidem*.

erótico y sexual sino que además, y esta es una parte vital para nuestra investigación, en auténticos modelos aspiracionales para quienes consumían la publicación, de forma que, las representaciones ejercieron un efecto performativo en las identidades personales y colectivas de los varones homosexuales. La exaltación del ser macho, interpretado como virilidad y hombría se mantuvo en la revista que desplazó a *Macho Tips*, *Hermes*, y se volvió en un elemento común en las publicaciones gay de los años subsecuentes tal como ocurrió con *Del Otro Lado* o *Apolo*. Sin embargo, también hay que observar que no se trató, tal como ya mencionamos, de un proceso que deba explicarse únicamente por la aparición de *Macho Tips*, ya que más bien obedece a un fenómeno de mayor envergadura que implicaba una amplia necesidad de parte de algunos sectores del movimiento homosexual mexicano por distanciar su identidad de los estereotipos que los vinculaban con la pedofilia, la perversión, la enfermedad, así como el afeminamiento.

De forma más interseccional entonces hay un amplio dejo de clase social que es necesario tener presente para explicar cómo es que tuvo lugar la reconstrucción de estas representaciones culturales. Tal como ocurrió con los nuevos movimientos de los años setenta las movilizaciones de los homosexuales mexicanos estuvieron integradas en su mayoría por varones de clase media que en muchas ocasiones asumieron con paternalismo a los homosexuales o a los trans de las clases populares, al tiempo que reivindicaron una homosexualidad más allegada al concepto de ser gay.

Antes de continuar explicando la forma en que se articuló esta reconstrucción, es menester explicar qué implicó este cambio conceptual. Antes del siglo XX existían términos como el de pedófilo o uranista para identificar a las personas que sostenían relaciones sexuales con otras de su mismo sexo.¹⁵¹ En 1869, el médico alemán Karl Kertbeny utilizó por primera vez el término

¹⁵¹ César Octavio González Pérez, “La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales” en *Desacatos*, México, núm. 6, 2001, p. 97-110. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2001000100005&lng=es&nrm=iso>. Acceso: 13 de julio de 2020.

homosexualidad como una herramienta de clasificación sexual, presentando la práctica como una enfermedad o patología a través de la cual se describía a varones que rebasaban las fronteras de su identidad sexual biológica presentándolos como afeminados y que se sentían atraídos por individuos de su propio sexo. De esta forma el concepto de homosexual que se mantiene y circula en el imaginario de la sociedad mexicana durante el periodo estudiado tenía una alta carga negativa al vincularse en principio con una enfermedad.

Si bien ya desde finales del siglo XIX había existido un movimiento social que apelaba a que la homosexualidad fuera sacada del Código Penal alemán, no fue sino hasta finales de los años sesenta que se gesta un esfuerzo de parte de los homosexuales por construirse una identidad. En este sentido es necesario señalar que un elemento peculiar de los conceptos utilizados históricamente para referirse a este grupo es que fueron construcciones elaboradas desde la mirada heteronormativa, es decir, tal como lo señaló González Pérez, no había una identidad homosexual autoconcebida, siendo este colectivo más bien portador de estigmas que fungieron como legitimadores de la identidad heterosexual.¹⁵²

La primera vez que se escuchó el término *gay* con los significados que se le otorgan hoy fue en 1969 durante la llamada rebelión de Stonewall, la cual fue organizada y liderada por un grupo de travestis que se manifestaron en contra de la represión policiaca sucedida en un bar que llevaba ese nombre. Los disturbios se extendieron durante tres días y ayudaron a la gestación de un movimiento en pro de los derechos civiles de los homosexuales no sólo en los Estados Unidos sino a nivel internacional; de manera que el 25 de junio de nombró el Día Internacional del Orgullo Gay y con ello quedó anclado el concepto a un movimiento identitario y político.

El termino emergió entonces con la finalidad de romper con la carga negativa que había acompañado a otros conceptos teniendo una doble función: por un lado, actuó como un mecanismo de resistencia en tanto que se opuso a

¹⁵² *Ibidem*, p. 101.

las connotaciones peyorativas que embestían el concepto de homosexual impuesto por la heteronormatividad. Por el otro, fue un proyecto o una matriz de práctica, como la llamaría Roger Chartier, que implicó la construcción de una representación y con ello una nueva identidad, la cual buscaba redefinir la posición del grupo dentro de la sociedad y con ello su transformación.¹⁵³

En general, ser gay era ser un homosexual orgulloso de su identidad; sin embargo, en México su declaración trajo además otras diferencias identitarias pues el término fue lentamente vinculándose a un tipo peculiar de homosexual: un varón de clase media, educado, profesionista, masculino y muy probablemente blanco. La manera en que fue apropiado el concepto en el país se distanció de su uso en los Estados Unidos, donde gay fue un acto discursivo que implicó el reconocimiento de la atracción sexual y afectiva por el mismo sexo, pero la palabra continuó siendo vinculada con el afeminamiento, de suerte que, en términos identitarios no parece que conllevó un esfuerzo por expulsar tan explícitamente lo femenino de su representación.

La ruptura con lo afeminado y la reafirmación consiente y fuerte de la virilidad, tal como ya mencionamos, se debe observar en medio de una batalla cultural cuya principal arena de lucha fueron los medios comunicación y en donde los discursos constituidos a través de la imagen se convirtieron en una herramienta vital de resignificación. *Doña Herlinda y su hijo* del director Jaime Humberto Hermosillo, estrenada en 1984, es una muestra de la irrupción de representaciones reconstituidas alrededor del hombre homosexual. Así a diferencia de lo que había ocurrido con el cine nacional, donde reinaron personajes que jugaron un papel de soporte y cuyo afeminamiento se vinculaba o sugería la homosexualidad, en *Doña Herlinda y su hijo* la trama gira alrededor de la experiencia que vive Rodolfo como un hombre homosexual masculino, de suerte que no hay en él una voz aguda, o vestimenta que simule la de una mujer.

¹⁵³ *El mundo como representación, op. cit.*, p. 56-57.

A través de su producción, Hermosillo se esforzó por distanciar a los homosexuales de las visiones estereotipadas que habían caracterizado a la cinematografía nacional, desde *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938), donde apareció por primera vez un personaje con esta preferencia sexual, “Don Pedrito” representado como un individuo amanerado y amable, el cual tuvo la función de equilibra el drama de la historia al actuar como soporte cómico. Pasando por la famosa *Modisto de señoras* (René Cardona, 1969), cuyo personaje principal, D’Maurice exhibió una homosexualidad evidente y picaresca que al final es trastocada hacia la construcción de un macho. Luego más tarde durante la década de los setenta el cine de ficheras, a través de una estrategia discursiva que apeló a la picardía mexicana, representó con frecuencia a la pareja integrada por el macho desenfrenado y su comparsa homosexual el cual tuvo la función de construir la identidad de hombre viril a través de la otredad.

Desde *El lugar sin límites* en 1977, el Nuevo Cine Mexicano mostró su preocupación por replantear la forma en que se habían representado a los homosexuales, tanto porque por primera vez se colocó en el eje del desarrollo dramático a dos de ellos: la Manuela y el Pancho, como porque la película entretejió una trama a través de la cual presentó lo conflictivo que resultaba sus experiencias, exhibiendo una crítica a la moral mexicana y la enorme represión ejercida sobre la diversidad sexual. La película reconstruyó los vericuetos de una serie de reglas sociales que estimularon a que Pancho reaccionara de forma virulenta ante su atracción por la Manuela y la enorme capacidad de esta última por posicionarse en un pueblo donde todo navegaba en su contra. Ahora bien, lo más interesante para nosotros en este momento, es la forma en que Ripstein construye y reconstruye la polaridad con la que se dibuja el mundo homosexual: la Manuela, es el varón afeminado y travesti que se concibe y vive como mujer, y Pancho, es un varón masculino que exhibe su ansia de poder y control sobre los demás. Lo último señalado permitió que el filme situara a los personajes en un lugar social, mientras Pancho es el macho viril que ejerce un cierto nivel de poder, Manuela es el travestido objeto del escarnio de la gente del pueblo.

Este carácter bidimensional con el que Ripstein representó la manera en que se vivía la homosexualidad es importante en tanto que exhibe cómo era configurada en el imaginario del periodo, pero sobre todo abonó a la idea de que el deseo homosexual podría existir en un hombre viril. Ahora bien, la propuesta de *El lugar sin límites*, aunque importante fue más bien una excepción, ya que buena parte del cine con temática homosexual tendió a reivindicar y problematizar sobre las experiencias de ser un homosexual masculino alejándose, y diferenciándose, de las representaciones de travestidos y afeminados.

Hermosillo jugó un papel crucial en el proceso de reconfiguración de este escenario ya que desde principios de la década con *El cumpleaños del perro* (1974), propuso una representación de los homosexuales mucho más cercana al concepto de gay, la cual mantendría también en *Matinée* (1977), *Las apariencias engañan* (1978), *Clandestino Destino* (1987) o *El verano de la señora Forbes* (1988). Ahora bien, habría que aclarar que durante el periodo, no todo el cine con tramas que se relacionaron o trataron la homosexualidad fueron propiamente cine gay, así tenemos *Los marcados* (Alberto Mariscal, 1971), *Mil caminos tiene la muerte* (Rafael Villaseñor Kuri, 1977), *Los corrompidos* (Emilio Gómez Muriel, 1971) o *Cuando tejen las arañas* (Roberto Gavaldón, 1978) que dibujaron representaciones de hombres con prácticas homosexuales pero que poseyeron una tonalidad más de perversión que una preferencia sexual.

Desde luego estas configuraciones culturales no implicaron la desaparición de los maricones o jotos que habían caracterizado al cine nacional, pero lo cierto es que el cine catalizó y reconfiguró una homosexualidad que podía implicar el no afeminamiento, de suerte que, a pesar de esta distinción, unos y otros alimentaron la idea, también presente en las revistas con contenido homosexual, de que el homosexual podía ser un hombre masculino.

Esta insistencia resulta crucial puesto que configuró elementos que pretendieron establecerse como parámetros para el género homosexual vinculados a formas de masculinidad. Pongamos por caso, en el número 7 de la revista *Machotips* se puede leer en uno de los anuncios clasificados:

SOLO HOMBRES VARONILES

Con deseos de tratar con similares. ¿Deseas conocer muchos amigos sinceros, sensibles, de excelente nivel y muy discretos? Solicita boletines, cantidad limita. Sergio Fdz. Apartado Postal Núm. 63-286 C.P. 02800 MÉXICO, DISTRITO FEDERAL.¹⁵⁴

Luego en otro clasificado se observa algo muy similar:

BUSCO AMIGO MASCULINO

Yo: pasivo y muy cariñoso. Deseo establecerse en Aguascalientes, de 25 años en adelante. Antonio M. Cerrada de la Luna No. 135 Col. Fidel Velázquez C.P. 20190 AGUASCALIENTES, AGUASCALIENTES. Escríbeme y manda foto.

La insistencia en la búsqueda o en la autodescripción de hombres homosexuales varoniles o masculinos fue un rasgo común en los clasificados de la revista: “PROFESIONISTA DE 29 AÑOS, 1.75 MTS., de aspecto varonil y 100% masculino”; “BLANCO, VELLUDO, OJOS VERDES, 1.87 mts. de estatura. Aspecto 100% varonil”, “YO: 25 AÑOS Y 100% VARONIL. Deseo tener amigos de cualquier parte del mundo, varoniles y discretos...”, “ANGLO MASCULINO Y ATRACTIVO”, “ASPECTO Masculino, bien parecido, deseo conocer gente varonil”, “PROVINCIANO, si tienes 18 a 22 años, eres varonil”.

Incluso había solicitudes que señalaban claramente la exclusión de homosexuales afeminados o “maricones”: “SI ERES GUAPO, NO AFEMINADO”, “DESEO conocer jóvenes gais de 18-20, no afeminados”, “SOMOS tres jóvenes de 20 años... Queremos conocer jóvenes... no drogas ni afeminados, sean varoniles...”, “Busco un amigo sano y con buenos modales... No drogas, no gordos, no obvios ni afeminados”. A lo largo de del periodo en que *Machotips* se mantuvo en circulación es interesante y llamativa la insistencia de los lectores en excluir de sus intereses sexuales y emocionales a homosexuales de apariencia

¹⁵⁴ Sección Clasificados, *Machotips*, núm. 7, junio 1986, p. 56.

femenina, llevando a preguntarnos cómo es qué tuvo lugar estas prácticas sociales que tienen rasgos fuertemente normativos.

La edificación de una homosexualidad masculina y viril implicó la puesta en marcha de una maquinaria que se valió del cuerpo como instrumento esencial para la construcción de la identidad del grupo pues fue este el que encaró resistencias e incógnitas por donde circuló el poder social,¹⁵⁵ eso es lo que sugiere el contenido de la revista en los anuncios clasificados, los artículos y la publicidad. Durante nuestro periodo, quizá uno de los elementos más significativos dentro *Machotips* y algunas películas de temática gay fue la presencia de cuerpos musculoso y bien contruidos que encarnaban fuerza o rudeza, y que al mismo tiempo invitaban a la erotización y sexualización. Como ya habíamos señalado el discurso visual constituido a través de las fotografías de desnudos parece haber tenido un carácter performativo, normalizador y normativo, delineado la identidad homosexual.

Qué implicó este carácter performativo. La construcción de una identidad gay como hegemónica dentro de la homosexualidad conllevó una disciplina corporal cuyo objetivo fue justamente exhibir esa potencia derivada de las representaciones visuales, eso explica anuncios donde se ofrecen servicios de fisiculturismo y acondicionamiento físico (ver Imagen 1). Pero también hay que señalar que la práctica del culturismo no era, realmente, un fenómeno nuevo durante nuestro periodo, ya que desde principios del siglo XX emergió como un deporte que, sin embargo, era practicado por un número muy reducido de hombres, que ya desde finales de la década de los cuarenta comenzó a romper las barreras del deporte profesional para convertirse en una práctica extendida o popular entre la población masculina.

Concretamente, los setenta y ochenta son los años que han sido considerados como la Época Dorada del fisiculturismo, donde se forjaron figuras tan importantes como Vince Gironda, Steve Reeves, Franco Columbu, Arnold

¹⁵⁵ Michael Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Ediciones siglo XXI, 1998, p. 56.

Schwarzenegger o Frank Zane. Por lo que no debe precipitarse una conclusión que establezca que las prácticas que conllevaron la formación de cuerpos musculoso a fin de imprimir en ellos fuerza y rudeza fueron producto propiamente de la búsqueda de una identidad homosexual, más al contrario fue una práctica que se vinculó inicialmente con la virilidad y por extensión con la heterosexualidad. Durante nuestro periodo este elemento parece haberse ido adhiriendo a las representaciones de hombres poderosos de forma tal que alcanzó prestigio social y por lo mismo fue una de las prácticas nuevas que conllevaban o definían las masculinidades hegemónicas. De esta forma, las representaciones de hombres con cuerpos evidentemente trabajados en el gimnasio para el consumo de los lectores homosexuales deben ser leídos en un contexto donde estos cuerpos se presentan como objetos de deseos tanto eróticos como normativos del físico del lector, de suerte que esto pareciera que desdibujó las fronteras entre los varones homosexuales y heterosexuales.

Lo último señalado resulta particularmente interesante porque a pesar de que, los cuerpos musculosos se convierten en un elemento que comenzaba a agenciar prestigio social al varón que lo poseía, su presencia es mucho más extendida dentro de las revistas para homosexuales. De forma que tampoco se debe menoscabar el papel que jugó esta práctica identitaria gay dentro de la construcción y mantenimiento de las representaciones de las masculinidades hegemónicas, el cual podría vincularse a una dialéctica donde lo más novedoso es el lento pero sostenido capital político que la comunidad gay comenzó a adquirir y ganarse durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, de suerte que podría este derivarse de sus movilizaciones sociales pero también de la reestructuración de su identidad cuando intento excluir de manera abierta lo femenino de sus límites identitarios.

Qué implicó este carácter performativo. La construcción de una identidad gay como hegemónica dentro de la homosexualidad conllevó una disciplina corporal cuyo objetivo fue justamente exhibir esa potencia derivada de las representaciones visuales, eso explica anuncios donde se ofrecen servicios de

fisiculturismo y acondicionamiento físico. Pero también hay que señalar que la práctica del culturismo no era, realmente, un fenómeno nuevo durante nuestro periodo, ya que desde principios del siglo XX emergió como un deporte que, aunque practicado por un número muy reducido de hombres, desde finales de la década de los cuarenta comenzó a romper las barreras del deporte profesional para convertirse en una práctica extendida o popular entre la población masculina. Concretamente, los setenta y ochenta son los años que han sido considerados como la Época Dorada del fisiculturismo, donde se forjaron figuras tan importantes como Vince Gironda, Steve Reeves, Franco Columbu, Arnold Schwarzenegger o Frank Zane. Por lo que no debe precipitarse una conclusión que establezca que, las prácticas que conllevaron la formación de cuerpos musculoso fueron producto propiamente de la búsqueda de una identidad homosexual, más al contrario fue una práctica que se vinculó inicialmente con la virilidad y por extensión con la heterosexualidad. Durante nuestro periodo este elemento parece haberse ido adhiriendo a las representaciones de hombres poderosos de forma tal que alcanzó prestigio social y por lo mismo fue una de las prácticas nuevas que conllevaban o definían las masculinidades hegemónicas. De esta forma, las representaciones de hombres con cuerpos evidentemente trabajados en el gimnasio para el consumo de los lectores homosexuales deben ser leídos en un contexto donde estos cuerpos se presentan como objetos de deseos tanto eróticos como normativos del físico del lector, de suerte que esto pareciera que desdibujó las fronteras entre los varones homosexuales y heterosexuales.

Lo último señalado resulta particularmente interesante porque a pesar de que, los cuerpos musculosos se convierten en un elemento que comenzaba a agenciar prestigio social al varón que lo poseía, su presencia es mucho más extendida dentro de las revistas para homosexuales. De forma que tampoco se debe menoscabar el papel que jugó esta práctica identitaria gay dentro de la construcción y mantenimiento de las representaciones de las masculinidades hegemónicas, el cual podría vincularse a una dialéctica donde lo más novedoso es el lento pero sostenido capital político que la comunidad gay comenzó a

adquirir y ganarse durante los años setenta y ochenta del siglo pasado, de suerte que podría este derivarse de sus movilizaciones sociales pero también de la reestructuración de su identidad cuando intento excluir de manera abierta lo femenino de sus límites identitarios.

Este movimiento que está empujando el empoderamiento de una nueva estética corporal, pero sobre todo su popularización entre la población masculina resulta significativa como elemento para comprender la construcción de modelos normativos, prácticas y procesos de marginalización entre los varones. Sin embargo, estamos ante la germinación de un proceso que no terminará por confrontar u oponerse de manera cabal a la estética anterior, donde la posesión de un cuerpo musculoso no significaba estatus social. Empero, tampoco implica que la fuerza de esta práctica normativa no estuviera ganando terreno en los medios de comunicación y en el imaginario social, un ejemplo ilustrativo es Jorge Rivero o Andrés García. Concretamente el primero adquirió fama justamente por convertirse en un mito erótico a partir del filme, *El pecado de Adán y Eva*, donde el actor exhibe un cuerpo desnudo sí, pero también sumamente tonificado. Durante los años siguientes esto se terminará por adherir a las formas normativas de la masculinidad. El cuerpo va a ser exhibido ante los otros para mostrar no únicamente que se es hombre, sino que además se es más viril, más fuerte y hábil, así a diferencia de los siglos anteriores, donde la vestimenta jugaba un papel como diferenciador social, aquí el cuerpo mismo es el que entrará a imprimir presión sobre la construcción de estatus.

Otra vez y como ya mencionamos no se trata de un fenómeno nuevo, para citar un par de ejemplos burdos, para los griegos o durante el régimen Nazi, un cuerpo atlético estaba vinculado con mayor capacidad o fuerza vital. Durante nuestro periodo, sin embargo, los medios de comunicación jugaron un papel esencial para volverlo un elemento que se permeó lentamente dentro de la cultura popular. Aunque esto no implica que una estética más “natural” se encontraba en proceso de desaparición, como lo demuestra *Hombre de Mundo*, buena parte de los modelos que aparecían en los anuncios o que eran utilizado por la propia

revista eran varones con un cuerpo “natural” o “normal”. Ahora bien, su pervivencia y convivencia con otras corporeidades se articula en el marco de la constitución de los modelos normativos y la complejidad de explicar las masculinidades. Lo cual significa que la presencia de un modelo normativo no conllevó la desaparición o el desplazamiento del anterior, y esto es vital para comprender las profundas tensiones que parecieron gestarse durante estos años y como es que a un lado de varones como Jorge Rivero era posible que figuras como Vicente Fernández tuvieran un público que los erotizara.

Desde luego, ello no implica que esto no haya generado tensión para modelos normativos cercanos al de Fernández, pero vemos como la construcción de estatus no estaba atada de forma exclusiva al cuerpo y quizás aún más importante que durante el periodo el cuerpo de Fernández era considerado como atractivo, así lo muestra un testimonio en la Sección de Clasificados de la revista *Eva*: “El contenido de su revista es de lo más interesante y las fotografías son del más exquisito gusto, sugeriría hacer un especial con el cantante Vicente Fernández ya que es un representante del atractivo de México, del hombre de verdad”. Aquí hay varios elementos dignos de reflexionar, desde la erotización que hay sobre Fernández hasta la premisa de que este es considerado como parte de la identidad mexicana, y en cuanto esto ocurre es deseable; el cuerpo masculino como epitome de la mexicanidad, y la mexicanidad relacionado con lo rural y lo popular, en este sentido no parece tan alejado de la propuesta de *Macho tips*, volver a estos varones mexicanos populares, de piel morena, esos son los “verdaderos hombres”, como exclama la lectora en la parte final de su carta.

CAPÍTULO 3. EL CINE MEXICANO DURANTE LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA

3.1 Del Nuevo Cine Mexicano al Fin de la Industria Nacional

A inicios de los setenta, el agotamiento de las fórmulas dramáticas y la falta de eficacia de una serie de estrategias comerciales y administrativas por parte del gobierno mexicano, así como de productores y directores desembocaron en un panorama para la industria cinematográfica nacional poco alentador en lo económico y artístico. La llegada de Luis Echeverría a la Presidencia de la República y el impulso a la industria cinematográfica como parte de una maniobra de legitimización política coincidió con el ascenso de una nueva corriente de creación artística en el cine, de suerte que ambos fenómenos se volvieron en los bastidores sobre las cuales inició una movilización artística y comercial que hizo girar la trayectoria que hasta aquel momento había tenido la industria. Si bien es cierto, tal como lo expusimos antes, las películas de Vicente Fernández más bien fueron herederas de una tradición cinematográfica que a veces puede parecer poco vinculado con la ebullición artística que se dio durante estos años, nosotros consideramos indispensable situar a nuestros filmes dentro del entramado de la producción cinematográfica del periodo a fin de medir las distancias que llevaron y permitieron a los filmes integrarse dramática y comercialmente de la forma en que lo hicieron.

La construcción de lo que más tarde sería llamado el Nuevo Cine Mexicano se remonta a 1965, año en que fue convocado el Primer Concurso de Cine Experimental, el cual promovió la creación y educación de un conjunto de cineastas que habría de tener una influencia vital en la década siguiente. Este grupo de jóvenes se encontraba muy ansioso de lograr respetabilidad, así como de seducir nuevamente a la clase media mexicana quien se había visto alejada de la producción cinematográfica nacional. Con esto como antesala durante principios de los años setenta, otro grupo, esta vez de críticos, *Nuevo Cine*, quienes se encontraban profundamente influenciados por las tesis propuestas en la revista

francesa *Cahiers du Cinema*, pugnaron para que el cine nacional priorizará el cine de autor, de forma que, bajo esta mirada el director se presentaba como el responsable y el artífice de la película.,¹⁵⁶ constituyendo a través de esto una suerte de jerarquía en el proceso de elaboración de los filmes.

Un primer grupo de críticos estuvo conformado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens; posteriormente se unirían al grupo José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina, quienes inclusive fundarían la revista *Nuevo Cine*. la cual no permanecería durante mucho tiempo publicando de forma irregular tan sólo 7 números y desaparecería sin mucho eco. A pesar de esto, la influencia del grupo *Nuevo Cine* fue muy fuerte. El grupo editorial estaba formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis Gonzáles de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. También formaron parte de este grupo, ya fuera en forma continua o eventual Pau Leduc, Manuel Michel, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, Fernando Macotela, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Láiter y Ludwik Margules.¹⁵⁷

Nuevo Cine representó el primer intento disidente con relación a las formas que, hasta ese momento, se habían hecho de cine. De esta forma, como se puede deducir de las biografías de cada uno de sus integrantes, el grupo se caracterizó por ser un colectivo con formación universitaria que poseía referentes internacionales que daban importancia primordial al autor cinematográfico, entendido aquí como el director. Ahora bien, como ya mencionamos, después de

¹⁵⁶ Carlos Monsivais, "Notas sobre la cultura mexicana" en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México: volumen II*, México, D.F., El Colegio de México, 1996, pp. 1529.

¹⁵⁷ Jaime Tello, "Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano" en *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. II, núm 6, Octubre/Septiembre 1979, p. 14.

siete números de publicaciones azarosas la revista desapareció, lo cual fue más bien resultado de que el propio grupo empezó a disolverse. Aquellos que se mantuvieron como Emilio García Riera y Gabriel Ramírez fundan una nueva revista *La semana en el cine*, que realmente sólo fue una nueva versión de *Nuevo Cine* y que tampoco logró mucho éxito comercial.

A pesar de los traspés lo cierto es que las ideas del grupo permanecieron, se fermentaron y van a catalizar múltiples procesos en términos culturales durante mucho tiempo, pues sus posiciones críticas dieron lugar a maneras de observar y evaluar los filmes desde una perspectiva estética profundamente documentada sobre la reflexión sociológica, al mismo tiempo también permitieron asimilar las nuevas posiciones críticas que se produjeron en el extranjero, las cuales tendieron a normar el criterio de los jóvenes cinéfilos y cineastas por medio de la discusión.¹⁵⁸ Para principios de los años setenta, la nueva generación de cineastas mexicanos poseía ya una formación artística muy fuerte y se dejaba sentir cada vez más en el escenario cultural, no obstante, la situación de la industria no brindaba oportunidades para hacer cine fuera de los cánones profesionales y comerciales hasta entonces existentes, pues estas otras vías de desarrollo dramático no resultaban muy lucrativas económicamente, de forma que por lo general estas cintas apenas si lograban colarse a las salas de exhibición y su tenían suerte se les permitía llegar a las pantallas de los cineclubes o de las llamadas “salas de arte”.¹⁵⁹

Las movilizaciones estudiantiles cuestionaron el régimen político del país y su subsecuente represión puso sobre la mesa la incapacidad del Estado mexicano para catalizar y resolver de formas no violentas las demandas sociales. Derivado de esto, en la fase final del sexenio de Díaz Ordaz, el Estado mexicano se enfrentó a una crisis de legitimidad sin precedentes, que laceró de forma importante la imagen que se tenía del país a nivel internacional. La llegada de Luis Echeverría a la presidencia de México implicó un cambio muy importante en la forma que hasta entonces se había distribuido los recursos destinados a la industria cinematográfica

¹⁵⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1979, pp. 295-297.

¹⁵⁹ Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica. México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, pp. 24-25.

nacional. Desde antes de encabezar el gobierno federal, Echeverría se encontró preocupado por limpiar su propia imagen como candidato, utilizando como herramientas a los medios de comunicación masiva, lo cual permanecerá como estrategia más tarde cuando se convirtió en el dirigente del gobierno federal, destinando recursos para modernizar y fortalecer la capacidad de comunicación del Estado, así como intentando a toda costa influir en la información y el trabajo que emergían de los medios.

Echeverría estaba consciente de la fractura que habían provocado las movilizaciones sociales y por ello intento reestablecer las relaciones con estos grupos, por lo que esto se encontró como trasfondo de que una parte del presupuesto estatal fuera canalizado a programas destinados a estos colectivos. De hecho, tal como ya lo mencionamos arriba, desde el momento en que accedió a la candidatura oficial a la presidencia, se esforzó por divulgar la idea de que en el país existía una verdadera libertad de expresión la cual permitía que la sociedad mexicana abandonara el papel tradicionalmente pasivo que la había caracterizado y cuestionara a su gobierno y líderes políticos. El aparente incremento de la injerencia ciudadana en la vida pública implicó para su gobierno, involucrar a la juventud y canalizar su descontento por vías estrictamente legales.

Como parte de esta marejada de re-legitimización, durante los primeros años de aquel sexenio, el gobierno federal aprobó la excarcelación de participantes del movimiento estudiantil de 1968. Igualmente se desarrolló una reforma electoral orientada a permitir la entrada de los jóvenes clasemedios universitarios, reduciendo con ello la edad para ser elegible como diputado, así como senador federal y fomentando la representatividad de la oposición. A pesar de esto, sin duda la fuerza más grande de todo este proceso fueron las instituciones de educación superior, donde el gobierno intento reforzar su influencia bajo formas burocráticas y legalistas, lo que conllevó, un amplio respeto por la autonomía universitaria, incrementos presupuestarios, una generosa oferta de becas y nombramientos de funcionario o académicos a los más visibles profesores e intelectuales, lo cual le

generó al gobierno de Echeverría una profusa cliente política que le ayudó a cumplir con sus objetivos.

Además, se otorgó una amplia libertad de expresión, la que se convirtió en uno de los ejes esenciales que permitió la construcción y el mantenimiento de una sana relación con la intelectualidad mexicana y la clase media. Ahora bien, es menester entender la complejidad del gobierno mexicano durante la presidencia de Echeverría ya que, si bien es cierto, al igual que los regímenes políticos que le precedieron hubo episodios de una amplia censura, como lo dejó constatado un episodio ocurrido en 1971, cuando una manifestación de estudiantes convocada en la Ciudad de México tras la excarcelación de algunos de los líderes del movimiento estudiantil del '68 y en solidaridad con las protestas acaecidas en la Universidad Autónoma de Nuevo León, fue brutalmente reprimida, si bien en este caso no se observó la participación del ejército sino más bien la presencia de un grupo de civiles armados, Los Halcones, los cuales fueron apoyados por la policía capitalina.

Ahora bien, también hay que señalar que, si bien existieron estas restricciones, lo cierto es que la censura no fue generalizada y no alcanzó a permear de manera poderosa a la producción cinematográfica, lo que llevó a que su gobierno permitiera un cierto grado de independencia que habría de otorgar las condiciones para dar salida a las nuevas formas de construcción dramática que se estaban aglutinando desde la década anterior. Es decir, esta situación debe observarse bajo el cristal político derivado de la amplia necesidad del Estado mexicano por restituir su imagen, de forma que el régimen encabezado por Luis Echeverría Álvarez se fijó como una de sus metas fundamentales el uso de los medios de comunicación masiva como escaparates y ejemplos de la apertura democrática.

Con vistas a lograr estos objetivos, durante el sexenio echeverrista el gobierno mexicano, a través de la Sociedad Mexicana para el Crédito Industrial, adquirió el canal 13 de televisión y una serie de estaciones de radio como Radio Fórmula, XEB-AM, XEMP-AM y XERPM-AM. El crecimiento de la participación estatal en los medios de comunicación llevó a la creación, dentro de la Secretaría de Gobernación del Instituto Mexicano de la Radio. Igualmente se inició un proyecto

de televisión educativa a través de XEZV-AM, operada por el Instituto Indigenista Nacional, la cual produjo, *La Voz de las Montañas*, un programa que se volvió muy notable en tanto que pretendió promover el desarrollo educativo y social en las regiones indígenas de México. Más tarde hacia 1982, el gobierno mexicano operó además el Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas compuesto por 15 servicios de radio de media onda y varias emisoras de radio FM experimentales que difundían programación en 31 lenguas, entre los que se encontraron: *La Voz de la Sierra Tarahumara* en Chihuahua, *La Voz de los P'urhepechas* en Michoacán, *La Voz de la Mixteca* en Oaxaca y *La Voz de los Mayas* en Yucatán.¹⁶⁰

La industria cinematográfica se vio seriamente afectada por los intentos echeverristas por desmarcarse de su antecesor, reconciliarse con la intelectualidad y la juventud clasemediera, de forma que la estatización del cine se convirtió en una de las piezas esenciales para desmarcarse de la deslegitimada “familia revolucionaria”. Aquí es importante observar además que esta posición política constituyó un discurso que observó con desdén la producción cinematográfica generada hasta entonces, de esta manera, uno de los tenores de la retórica estatal fue intentar revertir no solo la degradación económica sino también artística, así como estimular la difusión de las virtudes del equipo gobernante, para ello a principios de la gestión se nombró a Rodolfo Echeverría, hermano del presidente electo, como director del Banco Nacional Cinematográfico. Meses más tarde de que este tomara el cargo, la institución mostró los ejes de trabajo a través de los cuales se pretendía coadyuvar a la superación del cine mexicano, lo cual incluía la racionalidad económica a través de ayudas efectivas con la finalidad de disminuir el número de empresarios dependiente del Banco, así como el desarrollo del séptimo arte o la filmación de cintas de interés nacional.¹⁶¹

Antes de 1970, la principal vía que sostenía económicamente a la industria era el Banco Nacional Cinematográfico, esto no desapareció con la llegada de Echeverría, pues continuó siendo el órgano regente que permitía o no el acceso a

¹⁶⁰ Gabriel Sosa Plata, *Días de radio: Historias de la radio en México*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura/Productora de Contenidos Culturales, 2016, pp. 48-52.

¹⁶¹ Paola Costa, *op. cit.*, p. 67-76.

créditos. De esta manera, durante el primer año de gestión, el BNC recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Sin embargo, el giro se vivió más bien en el grupo al que se le favoreció con los créditos, pues la estrategia del gobierno de Echeverría, operada desde el BNC, tendió a privar de las ayudas financieras a los productores tradicionalmente favorecidos por el Estado, bajo el argumento de que el contenido generado por estos había sido poco redituable y de muy mala calidad. Así el Estado mexicano suprimió a los productores antiguos beneficiando sin trabas a una facción modernizadora muy vinculada a la clase media y a la intelectualidad que se aglutinó en un grupo de nuevos productores, DASA (Directores Asociados, S.A.), el cual se conformó mayoritariamente por directores impulsados por el Estado y que se convirtieron bajo la tutela estatal en empresarios.¹⁶²

El gobierno mexicano, ya desde 1971 comenzó a intervenir directamente en varios estudios, como fue el caso de los Churubusco, de forma que esto fue menguando el potencial de los empresarios privados y que no se encontraban favorecidos económicamente por el régimen. Hacia 1974, la cantidad de cintas el Estado con concurso estatal obligó a la creación de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), empresa filial del Banco Nacional Cinematográfico. CONACINE se ocupó de los quehaceres de producción del gobierno provocando la extinción de casas productoras privadas como fue el caso de Estudios Churubusco que fue absorbido por esta en 1975. Además de provocar la disminución de la producción privada, una de las vías con las que se el gobierno hizo sentir su presencia fue a través de la coproducción internacional, la coproducción con cooperativas y trabajadores. Como consecuencia de estas nuevas prácticas, también fueron creadas dos empresas productoras más: Conacite Uno y Conacite Dos (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado Uno y Dos), que se cimentaban en una alianza entre el gobierno y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), respectivamente, siendo uno

¹⁶² Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano Volumen 17*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1996, pp. 34-54.

de los objetivos que los trabajadores de la industria fueran sus propios patrones, y las ganancias por cada película se compartirían comunitariamente.

En medio del proceso de estatización fueron desapareciendo otras empresas privadas que pasaron a manos de la administración públicas, esto fue el caso de los Estudios América, adquiridos en septiembre de 1975; algo similar paso con CIMEX que, tras fusionarse con Películas Mexicanas, no logró salir victoriosa y al final el BNC de todas formas quedó como el mayor accionista de la empresa. Por otro lado, se fortalecieron otras que ya pertenecían al Estado, como fue el caso de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) que a lo largo del periodo echeverrista pudo construir nuevas salas, reacondicionó las ya existentes, adquirió otro tanto que antes rentaba y arrendó otras más. Para 1976 contaba con 375 salas en todo el país (243 arrendadas por sólo 91 de su propiedad) es decir 67 más que al principio del sexenio.¹⁶³

Otro rubro donde prevaleció un gasto de recursos importantes fue el de la difusión y la promoción del quehacer cinematográfico. Así en 1971, como parte de las estrategias gubernamentales para estimular a nuevos creadores y cineastas, se construyó e inició actividades el Centro de Producción de Cortometrajes, más tarde, durante 1975 abrió sus puertas el Centro de Capacitación Cinematográfica, que se presentó como el proyecto estatal más ambicioso en el ámbito de la formación académica cinematográfica. El CCC, erigido en los terrenos de los Estudios Churubusco, significó un lugar privilegiado donde se formarían los cuadros de los nuevos técnicos y creativos que el cine mexicano necesitaba. También en el lote de Tlalpan y Churubusco fue construida la primera Cineteca Nacional que se inauguró en enero de 1974 (ya veremos cuán corta fue la vida de este inmueble).

Dentro del proceso de difusión también fue importante la creación la empresa oficial de índole publicitaria Procinemex (creada en 1968). Esta tuvo qué ver en la producción de los programas radiales *Silencio*, *Cámara*, *Acción* y *Lluvia de estrellas*, así como en los noticieros cinematográficos *Nuestro cine* y la serie de televisión

¹⁶³ José Agustín, *Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1970 a 1982*, México, D.F., Planeta, 1992, p. 58.

Tiempo de cine, transmitida por la señal del canal 11, en el que colaboraban García Riera, Tomás Pérez Turrent y José de la Colina. Del mismo modo, publicó el boletín informativo *Imagen*, la revista *Nuestro cine* (1971) y el semanario *Cinéfilo* (1975). En 1972 esta empresa aplicó el llamado Plan de Promoción Directa, consistente en acercar al público al proceso cinematográfico. En otro tenor, en 1971 se organizó la Muestra Internacional de Cine, cuyo objeto fue intentar difundir en México las obras fílmicas más importantes del orbe. Finalmente, en febrero de 1972 se volvió a integrar Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y también se reanudó la ceremonia de los Arieles.

Como puede observarse la durante la década de los setenta estamos ante un nuevo orden cinematográfico que contribuyó, al crecimiento de una generación de cineastas valiosos (la mayoría iniciados en el cine independiente al finalizar los años 60), los cuales aceptaron al gobierno como su mecenas y que cobijaron sus obras, para bien o para mal, bajo la tutela oficial. Esta camada de directores tuvo, con altibajos, una intensa y provechosa actividad durante el sexenio. Películas como *Canoa* y *El apando* de Felipe Cazals; *Maten al León*, de José Estrada; *La Pasión según Berenice*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Cuartelazo* de Alberto Isaac; *Los Albañiles*, de Jorge Fons; *El Castillo de la Pureza*, de Arturo Ripstein; *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc; *Mecánica Nacional* de Alcoriza; *Calzonzin inspector*, de Alfonso Arau; y otras más, eran las credenciales que daban fe de la oportuna y progresista intervención estatal.

El proyecto estatal orilló a que muchos de los productores privados tradicionales se vieran obligados a buscar otras estrategias para continuar presente, así muchos optaron por filmar fuera del país y otros tanto, una cantidad considerable, claudicaron en su afán por recibir apoyo oficial para hacer sus películas, las cifras así lo revelaban:¹⁶⁴

¹⁶⁴ Datos sacados de Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 89.

Producciones privadas

	1971	1972	1973	1974	1975	1976
<i>Películas con el STIC</i>	36	12	7	7	2	4
<i>Películas con el STPC</i>	31	31	25	23	24	5
<i>Coproducciones</i>	10	18	14	11	7	6
<i>Totales</i>	77	61	46	41	33	15

A pesar del replanteamiento a las prioridades presupuestarios al interior de la industria, es necesario señalar que todas las modificaciones que brevemente hemos referenciado hasta aquí apenas lograron sobrevivir al sexenio siguiente, pues la llegada de José López Portillo (1976-1982) implicó un nuevo viraje en las estrategias y condiciones financieras, así como en la construcción dramática. Quizás el punto de partida de este nuevo cambio tuvo lugar con el nombramiento de su hermana Margarita como Directora de Radio, Televisión y Cine (RTC). Sin embargo, las decisiones estratégicas en la industria deben leerse, nuevamente, a la luz de la necesidad política de deslindarse con respecto al sexenio de Luis Echeverría, quien hacia finales de su gobierno se había convertido en uno de los personajes más impopulares dentro de la escena política nacional y que se recrudesció después de que estalló la crisis económica a principios de 1976.

El ex Secretario de Hacienda inició su sexenio con una necesidad similar a la de Echeverría, es decir, deslindarse de su antecesor. Con esta finalidad el gobierno de López Portillo pretende construir un nuevo modelo económico a que se le llamó Alianza para la producción, el cual fue más bien un medio a través del cual el gobierno intentó reanudar sus lazos con el sector empresarial, sensiblemente deteriorado por el proceso de estatización. Las más relevantes peculiaridades del modelo fueron el estricto control del gasto público, exenciones y reducciones de impuestos a la exportación, así como el incremento de los precios de los productos básicos. Otro de los grandes pasos dados por López Portillo fue una reforma en la

administración pública bajo la idea de que el Estado había perdido seriamente eficacia debido a su crecimiento desmesurado en los dos grandes sectores que la integraban, es decir, la administración pública centralizada (Secretarías y Departamentos) y el sector paraestatales integrado por entidades descentralizadas (empresas paraestatales), siendo precisamente sobre este último sector en el que, aparentemente, había llegado a ser inmanejable.¹⁶⁵

Así bajo la retórica oficial de “La solución somos todos”, López Portillo inició un plan de reestructuración a fin de enfrentar y vencer la severa crisis con la que inició su gobierno donde el descubrimiento de unos yacimientos de petróleo amilanaron el malestar y crearon el espejismo de riqueza que al final no se tradujo en cambios estructurales, sino que más bien ocasionaron un sobreendeudamiento a través de préstamos con altos intereses en bancos internacionales que le provocaron altos costos al régimen.¹⁶⁶

Fue la crisis económica de la mano con la estrategia de reducción del aparato estatal lo que mermó el presupuesto canalizado a la industria cinematográfica, de forma que la injerencia estatal se redujo de forma notable hasta llegar prácticamente a desaparecer durante el sexenio. El primer gran descalabro ocurrió en enero de 1977 cuando por un acuerdo presidencial, todas las paraestatales quedarían agrupadas por sectores productivos con la finalidad de que, a partir de aquel momento, estas dependieran de cada una de las secretarías de Estado o departamento administrativos según los referenciaba el acuerdo respectivo. Como consecuencia de esto, diversos organismos de la industria cinematográfica, tales como Cinematográfica Cadena de Oro S.A.; Cineteca Nacional; Compañía Operadora de Teatros S.A.; CONACINE; Conacite Uno; Conacite Dos; Estudios Churubusco-Azteca, S.A.; Películas Mexicanas S.A.; Continental de Películas S.A., que anteriormente eran dependencias del Banco Nacional Cinematográfico,

¹⁶⁵ Cuauhtémoc Anda Gutiérrez, *Estructura socioeconómica de México, 1940-2000*, México, D.F., Limusa Editores, 2005, pp. 150-155.

¹⁶⁶ Gloria M. Delgado de Cantú, *México, estructuras política, económica y social*, México, D.F., Pearson Prentice Hall, 1996, pp. 186-187.

quedaron afiliados bajo la coordinación de la Secretaría de Gobernación que las controlaría y administraría.¹⁶⁷

Así el Banco Cinematográfico fue coordinado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público mientras que la Secretaría de Programación y Presupuesto llevaría el control presupuestal. Vinculado con esto, se creó un nuevo organismo que se encargó de marcar la pauta respecto a los principales medios de comunicación existentes en el país, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación y cuya dirigencia fue encomendada, como ya mencionamos a Margarita López Portillo. Realmente, el meollo del plan del gobierno de López Portillo era devolver a la iniciativa privada el control a fin de volver autofinanciables los proyectos fílmicos e ir con ello aligerando la presencia estatal en la industria, como consecuencia de ello, el BNC dejó de otorgar préstamos superiores a los 7 millones de pesos para la realización de películas.

La premisa que movió este importante replanteamiento era la idea de que todo el cine de autor, impulsado por el sexenio anterior, había resultado ser un serio fracaso económico. Así bajo esta lectura la gestión de Margarita López Portillo tendió a minimizar los logros dramáticos y artísticos de la producción fílmica echeverrista a fin de impulsar un cine más familiar, ligero y popular bajo la idea de que solo este podría devolverle el brillo a la industria nacional, tal como había ocurrido durante la Época de Oro en los años cuarenta. Dentro de todo este mar de nuevas lecturas, la primera acción notable de parte de la directora de la RTC fue la desaparición en 1977, de Conacite Uno, la cual fue absorbida por Conacine, aunque sin duda el suceso más drástico se produjo hacia finales de ese mismo año cuando se anunció la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico y con él llegó a su fin una institución muy importante dentro de la industria fílmica en México que finalizará de forma definitiva hasta 1983.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Alma Rossbach y Leticia Canel, *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II*, México, D.F., Fundación Mexicana de Cineastas/SEP, 1988, p. 125.

¹⁶⁸ Octavio Getino, *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*, Buenos Aires, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1998, pp. 135.

Tan solo unos meses antes, la propia institución había reiniciado a otorgar créditos a los productores privados, empero los pasivos con los que operaba parecieron vitorear su desaparición. Con la desaparición del BNC se cerró una etapa de estrecha relación política entre el gobierno y la industria que había de repercutir en el contenido dramático, así como la forma en se organizó la industria en las décadas siguientes. En el medio plazo, sin embargo, hubo pocas repercusiones con respecto al trabajo realizado por los productores privados que, en términos generales, mantuvieron sus mismas estrategias de elaboración fílmica, a este respecto quizás el elemento que destaca novedoso durante el periodo fue la emergencia de películas fronterizas, de las que hablaremos más tarde.

El sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado marcó el inicio del gran proyecto de transformaciones neoliberales, cuyo punto más álgido tuvo lugar en el mandato de Carlos Salinas de Gortari, de forma que la industria cinematográfica tránsito de ser un gran proyecto cultural de legitimación del régimen a ser un monopolio familiar para finalmente estar en manos de productores, distribuidores y exhibidores privados inicialmente mexicanos, más tarde extranjeros. Se trató así de un proceso complejo que implicó el progresivo desmantelamiento del armazón estatal que había dado soporte a la industria cinematográfica desde su surgimiento. Tanto De la Madrid como Salinas de Gortari liquidaron, privatizaron y/o desaparecieron estudios, laboratorios de cine, al igual que compañías productoras y distribuidoras y cadenas de exhibición estatales, ello derivó de la premisa gubernamental de que la industria dejó de ser una pieza esencial en termino políticos, pero sobre todo económicos.

Al igual que lo que había ocurrido con sus antecesores, Miguel de la Madrid inició su gobierno enfrentando una profunda devaluación y una crisis financiera, que afectaron gravemente a la industria cinematográfica. Así el periodo se caracterizó, además de la extinción de la participación estatal en el sector, por profundas transformaciones en las formas de exhibición derivadas de la entrada y circulación de videocasetes así como la emergencia de otras formas de consumo de contenido audiovisual como los sistemas de cable. La introducción de esta nueva tecnología

se volvió drásticamente popular de suerte que en muy pocos años, el aparato se encontraba en los hogares de prácticamente todas las clases sociales en las zonas urbanas del país, aunado a esto también se presentó la práctica, entre las familias de la clase media, de adquirir membresías en diversos videoclubes. Aunado a esto, el alza de los precios de la taquilla terminó de expulsar al público popular, y el terremoto en septiembre de 1985 dejó destruidas numerosas salas de cine de la Ciudad de México, especialmente aquellas de gran tamaño ubicadas en barrios populares.

Realmente, la irrupción del videocasette en la escena sociocultural de los 80, sólo precipitó la trayectoria en picada que estaba sufriendo el cine mexicano durante el periodo, así las estrategias implementadas por De la Madrid no atacaron los problemas estructurales que ya poseía, así como los que se le generaron en el pasado más inmediato. Ni siquiera la creación, en 1983, del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), como dependencia de la RTC y, por lo tanto, de la Secretaría de Gobernación, logró paliar y enfrentar los obstáculos en términos financieros y de administración. Todo esto aún y cuando además su dirección fue encomendada a Alberto Isaac, quien intentó por todos los medios eficientar financieramente, a través de una estricta coordinación, las principales empresas filmicas que aún conservaba el Estado.

Uno de los más relevantes problemas que se construyeron alrededor del Instituto fue justamente que este no se pudo constituir como un organismo independiente y autónomo que le permitiera ser una auténtica herramienta cultural del Estado mexicano, pues buena parte de sus decisiones estuvieron supeditadas a la propia Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía y en consecuencia a la Secretaría de Gobernación. García Riera señaló al respecto que esta estrategia delamadrista, que implicó además la creación de otros dos institutos: el de la televisión y la radio, parecieron más el resultado de un intento de construir una simetría burocrática que vías construidas a partir de una necesidad real.

Hacia 1986, la caída de la industria era tan inminente que al gobierno de De la Madrid no tuvo otra alternativa más que implementar el llamado Plan de

Renovación Cinematográfica, el cual se articuló a través de cuatro ejes: una política de precios, un Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, tiempo en pantalla y campañas de apoyo para el cine mexicano. El Plan de Renovación proponía una liberación de precios de entrada bajo el supuesto de que esto permitiría proteger los intereses de los ciudadanos mediante la prestación de servicios de mejor calidad, lo que significaba producciones de mejor calidad, así como estimular el mantenimiento de las salas, la inauguración de algunas nuevas y eliminar la reventa. Con respecto a la construcción del Fondo de Fomento se establecía que este se construiría a partir de las donaciones realizadas por los exhibidores, quienes aportarían el 5% de sus ganancias, a fin de que estos recursos permitieran mejorar la calidad, promover la producción nacional, incrementar y preservar el acervo de la Cineteca Nacional y fomentar el desarrollo de tecnología y nuevos talentos. Igualmente, los exhibidores debían comprometerse a cumplir con lo estipulado por la Ley Cinematográfica que los obligaba a conceder el 50% de sus pantallas al cine nacional.¹⁶⁹

Otra de las directrices del Plan consistió en impulsar una fuerte y robusta campaña de apoyo al cine mexicano a fin de mantener e incrementar la presencia de los espectadores, reducir los prejuicios que se habían construido alrededor de las producciones nacionales, así como integrar a los espectadores más jóvenes. Además, se pretendió proporcionar capacitación suficiente a todos los técnicos y personal de apoyo, actores y actrices –en coordinación con la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y la Asociación Nacional de Interpretes (ANDI)– así como para el personal que operaba las salas de cine. Igualmente se crearían las condiciones para estimular la formación de nuevos cineastas a través de la creación de concursos, la exhibición masiva de cortometrajes premiados, la muestra permanente de estos en los canales 11 y 7 –canales públicos–, la reducción de los cortes comerciales para dar paso a un mayor tiempo de noticias referentes al cine mexicano. Conjuntamente, se otorgarían facilidades fiscales para modernizar los equipos, así como los procesos de producción, postproducción y exhibición, se

¹⁶⁹ Jorge Ayala, *La disolución... op. cit.*, pp. 521-522.

otorgarían mejores condiciones para lograr la importación y exportación de filmes con un determinado estándar artístico.¹⁷⁰

El Plan resultó demasiado ambicioso para la realidad financiera y política del periodo, pues los ejes que lo estructuraron apenas si se pusieron en ejecución, por un lado, efectivamente, se liberaron los precios de entrada pero lo que no ocurrió el mejoramiento sostenido de las salas de cine, aunado al poco compromiso por parte de los exhibidores por proporcionar el porcentaje de las ganancias que había establecido el Plan para el mantenimiento del Fondo para el Fomento a la Calidad Cinematográfica así como su renuencia a cumplir con la cuota de exhibición nacional en pantalla. En relación con el fomento al consumo del cine nacional, tanto en el país como con el extranjero, los resultados más bien fueron profundamente modestos, una campaña publicitaria en los medios mexicanos que sostenía: “El cine se ve mejor en el cine”, acompañada de la exhibición de una serie titulada, “Jueves de estreno”, fueron las acciones más destacadas. Ahora bien, con respecto al impulso a los nuevos talentos, lo generado fue muy escaso, el Centro de Producción de Cortometraje, generó un corto titulado “Biografía del Poder”. Esta inapetencia también se replicó en los proyectos de capacitación, así como en los concursos, lo que no ocurrió con las facilidades que el gobierno mexicano otorgó a la importación de equipos y películas.¹⁷¹

La llegada de Carlos Salinas de Gortari no detuvo el proceso de desmantelamiento del cine como una industria nacional. La gran peculiaridad del sexenio fue el desamparo al que se vieron sometidos los productores y empresarios mexicanos, derivado del plan salinista que culminó con la desincorporación de las industrias y empresas cinematográficas del Estado, cuyos déficits financieros se había convertido en un gran lastre. La muestra más sobresaliente de ello se vio en 1990, cuando comenzaron los rumores de la privatización de varios estudios de cine

¹⁷⁰ Alejandro Galindo, “El cine mexicano y sus crisis” en *Dicine*, núm. 21, vol. 1, Septiembre- Octubre de 1987, pp. 16-18.

¹⁷¹ Emilio García Riera, Cine mexicano: Situación actual y perspectiva en *Dicine*, núm. 12, vol. 1, Marzo-Abril de 1985, p. 3

y de COTSA (Compañía Operadora de Teatros), la compañía exhibidora más importante desde que comenzó la industria hacia los años treinta del siglo XX¹⁷²

En materia legislativa, a través de un decreto presidencia, se abrogó la Ley de la Industria Cinematográfica, vigente desde 1949.¹⁷³ La nueva ley aprobada en 1992, aunque necesaria, se mostró muy poco preocupada por construir herramientas que dieran dinamismo a la producción nacional y más bien otorgó las bases para la desregulación de los procesos de distribución y exhibición, así como tendiente a satisfacer las necesidades de los distribuidores estadounidenses. De suerte que la promulgación de esta ley se convirtió en un requisito indispensable para la firma del Tratado de Libre Comercio,¹⁷⁴ así el Congreso de manera rápida y precipitada dio luz verde a la nueva legislación el 19 de noviembre de 1992, a fin de evitar una imagen de inestabilidad política derivada de la abierta oposición manifestada por los autores y algunos cineastas mexicanos ante estas reformas.¹⁷⁵

Estas nuevas condiciones nutrieron el proceso, que ya se había venido forjando desde el periodo delamadrista, a través del cual fueron generándose producciones cuyas problemáticas e intereses respondía a las necesidades de los espectadores de la clase media, construyendo y “refrescando” una imagen distinta a que hasta entonces se había constituido del país, en un momento donde esto parecía urgente a fin de integrar una representación que permitiera a México entrar en el primer mundo. De esta manera, rápidamente se fue extinguiendo el cine

¹⁷² Esta transacción no culminaría hasta 1993, cuando Carlos Salinas de Gortari vendió Cotsa al empresario Ricardo Salinas Pliego dentro del llamado “paquete de medios de comunicación del Estado”. Entonces, la Secretaría de Hacienda tomó el control de 38 de esas 159 salas, como pago fiscal que Cotsa debía al gobierno. Entre esos bienes se encontraban El Latino, París, Bella Época, Futurama, Cosmos, Olimpia, Ópera, Pecime, Tlatelolco, Jalisco y Hermanos Alva. Ver: Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Fera, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, D.F., Secretaría de Relaciones Exteriores/FLACSO México/Siglo XXI editores, 2008, p. 17.

¹⁷³ Sólo reformada en 1952.

¹⁷⁴ Mitl Valdez, “Presentación”, en *Estudios cinematográficos*, México D.F., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 14, oct-dic., 1998, p. 6

¹⁷⁵ Raquel Peguero, “Con 45 votos a favor, se aprobó en el Senado la nueva Ley Cinematográfica”, en *Excélsior*, México D.F., 15 de diciembre de 1992; Marcela Fernández Violante, “Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992”, en *Estudios cinematográficos*, México D.F., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 14, oct-dic, 1998, p. 9.

producido para las clases populares lo que se había alimentado, además, por la liberación de los precios de taquilla.

Durante el trascurso del sexenio IMCINE jugó un papel vital en la implementación de la política de puertas abiertas, de forma que fue el órgano encargado de buscar inversionistas, así como convenios de colaboración. Como consecuencia de esto, así como de la desaparición de Estudios, se creó el catálogo *El atractivo de filmar en México*, en el que se mostraban escenarios naturales: desiertos, cascadas, bosques, paisajes y zonas arqueológicas, con la intención de atraer productores extranjeros para filmar en las locaciones mexicanas. Desde luego que este fenómeno se constituyó como paradoja ya que por un lado se le criticó al gobierno salinista el enorme gasto que representó todo este ejercicio de gestión para los ínfimos resultados que produjo, en virtud de que el número de filmes grabados en el país fue realmente mínimo, aunque también volvió visibles las producciones nacionales, algunas de las cuales lograron ser premiadas en festivales internacionales.¹⁷⁶

3.2 Violencia, desnudos y la emergencia de la femineidad

Todos estos vaivenes, brevemente descritos hasta aquí, derivados de las políticas públicas, no únicamente trajeron consecuencias para la forma en que se desarrolló el sexenio o se organizó el sector sino, además, y muy relevante para nosotros, sobre el contenido dramático y la manera en que este fue tratado. El Nuevo Cine Mexicano abordó tanto nuevos problemas derivados de la realidad social en que se produjo como les otorgó a otros una nueva óptica, imprimiendo presión sociocultural sobre las representaciones creadas hasta aquel momento. De esta manera, consideramos vital establecer que para entender el contenido de los filmes es indispensable tener presente la relación que tuvieron sus productores con el

¹⁷⁶ Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, D.F., UAM-Xochimilco, 2009, pp. 99-144.

gobierno mexicano pues como pudo observarse existió una serie de dependencia de la industria de la política estatal.

Derivado de lo señalado vemos cómo la propia personalidad de los sexenios, al otorgar condiciones financieras y legales distintas, movilizó o estancó a los creadores cinematográficos, de manera que resulta sumamente complicado entender el fenómeno sin tener presente la relación de sometimiento del cine mexicano con el gobierno. Por supuesto, no estamos ante un fenómeno exclusivo de la cinematografía nacional, sin embargo, la estrechez financiera, derivada del alejamiento paulatino del público mexicano y la crisis que se constituyó con ello, tornó mucho más aguda la dependencia a las dadas gubernamentales, proceso que no ocurrió en los Estados Unidos, por citar un ejemplo. En este sentido, la paralización de la producción independiente, el cine de autor o los filmes comerciales se encontró fuertemente supeditada a los procesos de distribución presupuestal y con ellos a las estrategias políticas. Bajo esta lógica, el impulso que el gobierno echeverrista dio al cine de autor explica en parte su empoderamiento y el rostro que configuró a la industria durante el sexenio. Hay que hacer notar, sin embargo, que propiamente la llegada de Luis Echeverría no inauguró por sí mismo una época dentro del cine nacional, pero sus políticas culturales sí van a permitir la maduración de proyectos artísticos.

De esta forma, nuestro periodo hereda y mantiene una producción donde existe la comedia familiar alrededor de figuras como *Capulina*,¹⁷⁷ *Los Polivoces*,¹⁷⁸

¹⁷⁷ Filmografía de Gaspar Henaine: *Mi compadre Capulina* (1989), *El Sargento Capulina* (1983), *Naco más naco* (1982), *El Rey de Monterrey* (1981), *Un Cura de locura* (1979), *El Circo de Capulina* (1978), *Capulina Chisme Caliente* (1977), *El Guía de turistas* (1976), *El Compadre más padre* (1976), *Supervivientes de los Andes* (1976), *Lo veo y no lo creo* (1975), *Capulina contra los monstruos* (1974), *El Carita* (1974), *El Karateca azteca* (1974), *El Bueno para nada* (1973), *El Investigador Capulina* (1973), *El Sonámbulo* (1973), *El Metiche* (1972), *El Rey de Acapulco* (1972), *El Caballo torero* (1972), *Capulina contra las momias* (1972) y *El Nano* (1971).

¹⁷⁸ Filmografía de Los Polivoces durante los años setenta: *¡Ahí madre!* (1970), *¡Entre paisanos te veas!* (1971), *¡Hijazo de Mi Vidaza!* (1972), *Entre Pobretones y Ricachones* (1973) y *Somos del otro Laredo* (1977).

La India María,¹⁷⁹ Chabelo,¹⁸⁰ Cantinflas¹⁸¹ o Mauricio Garcés.¹⁸² Al mismo tiempo que nos encontramos con el cine de luchadores, que igualmente había emergido desde los años cincuenta, con personajes tan icónicos para la cinematografía

¹⁷⁹ Filmografía de María Elena Velasco: *Tonta tonta pero no tanto* (1972), *El miedo no anda en burro* (1973), *Pobre, pero honrada* (1973), *La madrecita* (1974), *La presidenta municipal* (1975), *Sor Tequila* (1977), *Duro pero seguro* (1978) y *La comadrita* (1979).

¹⁸⁰ Filmografía de Xavier López Rodríguez: *Bang bang al hoyo* (1970), *Pepito y la lámpara maravillosa* (1971)

Chabelo y Pepito contra los monstruos (1973) y *Chabelo y Pepito detectives* (1973).

¹⁸¹ Filmografía de Mario Moreno: *El profe* (1971), *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), *El ministro y yo* (1975) y *El patrullero 777* (1978).

¹⁸² Filmografía de Mauricio Garcés: *No tiene la culpa el indio* (1978), *Las tres perfectas casadas* (1973), *Con amor de muerte* (1972), *La otra mujer* (1972), *Todos los pecados del mundo* (1971), *Vidita negra* (1971), *Hay ángeles sin alas* (1971), *El sinvergüenza* (1971), *Cómo atrapar a un Don Juan* (1970), *El cuerpazo del delito Fray Don Juan* (1970) y *Click, fotógrafo de modelos*.

ncional como *El Santo*,¹⁸³ *Blue Demon*,¹⁸⁴ *Mil Mascaras*,¹⁸⁵ *Tinieblas*¹⁸⁶ o *El Rayo de Jalisco*.¹⁸⁷

Por otro lado, la década fue testigo del encumbramiento de otros géneros cinematográficos como el Western, con *El tunco Maclovio* (1970), *Los indomables* (1971), *Todo el horizonte para morir* (1971), *Los hombres no lloran* (1973), *Debieron ahorcarlos antes* (1974) o *Peor que las fieras* (1976), solo por mencionar algunos. Realmente hay que hacer notar que dicho género, de origen estadounidense, gozó de una gran aceptación por parte del público a nivel internacional durante nuestro periodo, de manera que se tropicalizó bajo nombres como British Western, Spaghetti Western o Paella Western; en nuestro país se le conoció como Chilaquile Western y los hermanos Almada fueron sus más importantes representantes.

¹⁸³ Filmografía de Rodolfo Guzmán Huerta: *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (1970), *Santo contra los jinetes del terror* (1970), *Santo vs. la mafia del vicio* (1970), *Santo en la venganza de la momia* (1970), *Las momias de Guanajuato* (1970), *Santo contra los asesinos de otros mundos* (1971), *Santo y el águila real* (1971), *Misión suicida* (1971), *Santo vs. la hija de Frankenstein* (1971), *Santo contra la magia negra* (1972), *Santo y Blue Demon contra Drácula y el hombre lobo* (1972), *Las bestias del terror* (1972), *Anónimo mortal* (1972), *Santo contra los secuestradores* (1972), *Santo vs. las lobas* (1972), *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (1973), *Santo contra el doctor Muerte* (1973), *Santo y Mantequilla Nápoles en la Venganza De La Llorona* (1974), *Santo en el misterio de la perla negra* (1974), *Santo y Joel Monteros contra el Servidor Asesino* (1975), *Santo en oro negro* (1975), *México de mis amores* (1976), *Misterio en las Bermudas* (1977) y *Santo en la frontera del terror* (1979).

¹⁸⁴ Filmografía de Alejandro Muñoz Moreno: *Misterio en las Bermudas* (1977), *La mansión de las siete momias* (1975), *El Hijo de Alma Grande* (1974), *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1973), *Triunfo de los Campeones Justicieros* (1973), *Las Bestias del Terror* (1972), *Santo y Blue Demon contra Drácula y El Hombre Lobo* (1972), *Vuelven los Campeones Justicieros* (1972), *La Mafia Amarilla* (1972), *Noche de Muerte* (1972), *La invasión de los muertos* (1971), *Las momias de Guanajuato* (1970) y *Los Campeones Justicieros* (1970).

¹⁸⁵ Filmografía de Aarón Rodríguez Arellano: *Los Campeones Justicieros* (1971), *Las momias de Guanajuato* (1972), *El Robo de las Momias de Guanajuato* (1972), *Vuelven los Campeones Justicieros* (1972), *Las Bestias del Terror* (1972), *Una Rosa Sobre el Ring* (1973), *Leyendas Macabras de la Colonia* (1974), *Los Vampiros de Coyoacán* (1974), *Las Momias de San Ángel* (1975), *El Poder Negro* (1975) y *Misterio en las Bermudas* (1979).

¹⁸⁶ Filmografía de Manuel Leal Peña: *Los campeones justicieros* (1970), *Superzán el invencible* (1971), *Una rosa sobre el ring* (1972), *El castillo de las momias de Guanajuato* (1972), *El investigador Capulina* (1973), *Las momias de San Ángel* (1973) y *Leyendas macabras de la colonia* (1973)

¹⁸⁷ Filmografía de Maximino Linares Moreno: *Superzam El Invencible* (1971), *El Robo de las Momias de Guanajuato* (1972), *Vuelven Los Campeones Justicieros* (1972) y *El Triunfo de los Campeones Justicieros* (1974).

El Chili-Western se construyó como un género peculiar que logró recuperar el imaginario sociocultural mexicano a través del uso de recursos provenientes de los westerns clásicos estadounidenses y su peculiar suciedad y nihilismo, así como asumió, del spaghetti-western, la violencia como el principal eje dramático. El punto que puede interpretarse como referencial para el género fue la erótica de la venganza, ya que el hilo conductor de las estructuras dramáticas versaba sobre complejas y crueles historias de represalias protagonizadas por pistoleros desaliñados perseguidos por un oscuro pasado. Más tarde hacia los años ochenta los forajidos, malhechores, colonos, indios y vaqueros abrieron paso a los contrabandistas, braceros, traficantes y «espaldas mojadas», estos últimos temas recurrente en películas alimentadas por los famosos “corridos” como *Tres veces mojado* (dirigida por Enrique Franco en 1989), basada en la letra de una canción de los míticos Tigres del Norte¹⁸⁸.

De esta forma hacia los años ochenta el Chili-western o, el también llamado Cabrito western –debido a su enorme insistencia en situar sus tramas en las zonas norteñas del país o más específicamente en la frontera– habría de provocar la emergencia de lo que ha sido llamado hoy, Narco Cine, el cual se caracterizó por mostrar el florecimiento de nuevas prácticas y procesos constituidos alrededor de la producción, mercantilización y construcción de nuevas rutas para el tráfico de drogas a los Estados Unidos,¹⁸⁹ anquilosando en el imaginario colectivo personajes

¹⁸⁸ Ryan Rashotte, *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1-20.

¹⁸⁹ Hacia finales de la década de los sesenta, el gobierno estadounidense desmanteló la Conexión Francesa, es decir, la ruta de la heroína que comenzaba con la producción de opiáceos en Turquía, los cuales eran más tarde procesados en Marsella y tenían como destino final los Estados Unidos. Esta política exterior originó que el trayecto que seguían los cargamentos de droga desde Colombia y otras partes de Sudamérica hacia los Estados Unidos, conocido como la Ruta del Caribe, fuese militarizada, razón por lo que cada vez fue más difícil traficar droga con bajos riesgos por esta vía. Estos factores llevaron a que las rutas disponibles para introducir la droga hacia EUA fuesen las establecidas por los narcotraficantes mexicano. Así en un breve lapso, México representó una competencia importante para las mafias colombianas pues para mediados de los años setenta, este surtía el 75% de la marihuana y 60% de la heroína consumidas en Estados Unidos. De esta forma el territorio mexicano se convirtió en el espacio donde se comenzaron a disputar el poder distintos grupos delictivos, esto se volvió aún más complejo cuando el gobierno de Richard Nixon implementó la Operación Intercepción que consistió en una revisión minuciosa de todos los vehículos

como *Lola la Trailera*, en la película homónima protagonizada por Rosa Gloria Chagoyán y consolidando el papel que jugaron los hermanos Almada en el arraigo dentro de un cine de acción a la mexicana, con el famoso filme, *El traficante* protagonizado por Fernando Almada.

Pero el epitome de este Narco Cine fue Mario Almada que llegó a este género cargando el constructo cultural heredado por las experiencias westernistas de Alberto Mariscal, en *Todo por nada* (1968) y culminando su carrera con el personaje-emblema que lo inmortalizó como el vengador anónimo y solitario que hacía justicia al margen de una ley inaplicada en el filme de Pedro Galindo III, *Siete en la mira* (1983). Mario Almada, tal como lo ha señalado Jorge Ayala Blanco, representó al hombre duro por excelencia, que necesitaba el cine de narco.¹⁹⁰

La constitución de un cine de acción con un amplio sello de violencia se convirtió en un fenómeno muy importante de la industria cinematográfica desde mediados de los años setenta, encontrando su punto más álgido en la década de los ochenta; ahora bien, es importante señalar que si bien este género tuvo un dilatado contenido que se relacionaban con el mundo del tráfico ilegal de narcóticos, también es importante establecer que estas producciones abordaron otras formas de violencia que a veces se entrelazaban o derivaban de problemas constituidos por el narcotráfico pero que en otras más bien se referían a otras formas de descomposición social. Había un carácter tremedista dentro de estas producciones lo cual se constituyó sobre la crudeza temática y el uso de la violencia como principal recurso dramático

De esta forma, muy vinculado con este género cinematográfico también aparecen producciones que se construyen sobre problemáticas sociales estrictamente relacionadas con formas de violencia social que utilizan la acción

provenientes que entraban a la EUA provenientes de México, con la finalidad de generar presión política. Desde entonces los procesos de seguimiento y lucha entre los propios carteles y estos con el gobierno mexicano, volvieron las zonas norteñas del país, en un espacio sumamente violento. Ver: Guillermo Valdés Castellanos, *Historia del narcotráfico en México*, Editorial Aguilar, México, D.F., 2013, pp. 480.

¹⁹⁰ Jorge Ayala Blanco, *La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, México, D.F., Editorial Grijalbo, 1991, p. 154.

como recurso, siendo uno de sus principales estandartes, el actor, productor, director y guionista, Valentín Trujillo. Trujillo fue importante debido a que alimentó la construcción de un cine de acción a la mexicana, pero además por el matiz que otorgó a la violencia incrustada en él, con tramas que rayan casi en el hiperrealismo, por el sadismo que las recorre y lo burdo de sus imágenes, de forma que estas ya suenan más al cine del realismo sucio o de la marginalidad que estallará con relativa fuerza en Latinoamérica durante la década de los noventa. Así desde *Las Figuras de Arena* (1969), *Ya somos hombres* (1971), *Hoy he soñado con Dios* (1972), *México de noche* (1975), *Muchachos de Barrio* (1975), *Perro callejero* (1980), *Ratas de ciudad* (1986), *La pandilla infernal* (1987) o *Violación* (1989), Trujillo mostró su enorme capacidad para articular una lectura sobre los infiernos ciudadanos. Pongamos por caso en *Perro callejero*, los recursos estéticos se constituyeron a partir del esfuerzo por parte de director, Gilberto Gascón, por representar la realidad de las clases populares. En este filme Perro (Valentín Trujillo) se mueve sin aspavientos entre robos, asaltos, prostitutas, desnudos, iniciaciones y entregas sexuales, orgías, baños públicos, fayuqueros, soplones, políticos corruptos, cabarets, policías, la Zona Rosa marihuanera, Peralvillo, Tepito y Acapulco.

Más tarde hacia 1984 convertido en director, Valentín Trujillo articuló un discurso visual donde explotó los malestares de las clases populares apelando a delincuentes, adictos y asesinos en filmes como *Ratas de ciudad* donde, por ejemplo, el protagonista, Pedro (Valentín Trujillo) es un padre que busca desesperadamente a su hijo y cuando por fin lo logra, lo encuentra sumergido en el mundo del crimen y la drogadicción. Trujillo fue un atento observador de la violencia a la que estaba siendo arrastrada la sociedad mexicana en medio de las crisis sexenales, la desigualdad y el ascenso del narcotráfico como amo y señor de los grandes cinturones de pobreza a lo largo del país desde los años setenta.

Como actor, Trujillo fue al igual que Mario Almada un auténtico *action man* mexicano, mientras que como director precipitó la ruptura del cine clásico, articulado a través de los melodramas, para ofrecernos una lectura donde la “cultura de la violencia” nacional se encontraba seriamente normalizada. Si bien es cierto, el cine

de Trujillo fue observado con recelo por parte de sus críticos contemporáneos, acusándolo de tremendista, es necesario evaluar históricamente su presencia en el escenario sociocultural del México de los años setenta y ochenta, de suerte que, Trujillo construyó una estética fervorosa de un cine violento en México, que sin duda adquirió funciones nutricionales, de denuncia y representación de una nueva realidad social, donde la fuerza de su masculinidad jugaría un papel crucial.

El género de acción que circuló durante nuestro periodo está plagado de discursos constituido a partir de figuras masculinas: los hermanos Almada, Valentín Trujillo, Jorge y David Reynoso, Erick del Castillo, Miguel Ángel Rodríguez o Jorge Luke, por mencionar algunos, sin embargo, dentro de este escenario la emergencia durante los años ochenta de Rosa Gloria Chagoyán representó una fractura dentro del género al ser la primera mujer que encarnó una heroína-justiciera dentro del cine mexicano. Aurelio de los Reyes ha calificado la presencia de Lola *La Trailera* como una autentica conquista a la igualdad de hombres y mujeres el momento en que al guionista se le ocurrió la idea de que Lola, ante la muerte de su padre, decidiera manejar un tráiler:¹⁹¹

- Yo tomaré el lugar de mi padre y pagaré las letras que faltan –a lo que replica su tía:
- ¿Tú, una trailera? Metida entre todos esos salvajes y pelafustanes.
- Tía, no olvides que mi padre era un trailerero.
- ¡Ay, Dios mío! Pero es un trabajo peligroso. Es un trabajo para hombres.
- Yo puedo hacer lo que haga un hombre y además sé manejar los trailers.

Ya convertida en trailera, su ayudante le interpela que una cantina no es el lugar adecuado para una mujer a lo que ella señala:

¹⁹¹ Aurelio de los Reyes, "De Allá en el Rancho Grande a Lola la trailera: movilidad social" en *Historia Mexicana*, vol.65, núm. 4, Abril-Junio de2016, pp. 1885-1895

- Soy trailera. Y no puedo ser menos que ellos.
- Pero eres mujer.
- ¿Y qué? Yo puedo hacer todo lo que ellos hacen.

Lola es realmente un personaje con peculiaridades no antes vistas en el cine mexicano, ni siquiera la más feroz María Félix en su personaje de *La Cucaracha*, construyó una mujer con las dimensiones tan complejas que poseyó Chagoyán en este filme, así como sus dos secuelas (*Lola La Trailera II y III*). Lola sabe degustar una copa con los machos y pelea con ellos a puñetazo limpio sin menoscabar su erotismo, autocuidado y delicadeza. De esta forma, a diferencia de los empoderados personajes de María Félix, u otros que acompañaron a la cinematografía nacional hasta los años ochenta, que en su mayoría fueron representados con un profundo aire de masculinización, el personaje de Chagoyán cuida de su ropa, sabe maquillarse y mantiene intacto su honor y decoro. Lola es así una mujer que reluce a un lado de los otros personajes femeninos presentes en sus filmes por “arreglarse” pero mantener siempre el buen gusto de una mujer sencilla sin demasiado y vulgar glamur.¹⁹²

Así, Lola aprendió a cambiar una llanta sin menoscabar su femineidad, pero al mismo tiempo también su presencia fue sexualizada con su *hot pants*. Hay que colocar frente a esto la dinámica social que se estaba viviendo en México en el momento en que aparece el personaje y como la industria responde de manera magistral para aprovechar y forjar esta realidad. El personaje de Rosa Gloria Chagoyán fue construido para un público masculino, ello explica el aire de femineidad que embiste su construcción narrativa, pero además los matices bajo los cuales la heroína fue moviéndose a lo largo de los tres filmes, de ser una mujer ruda a un personaje significativamente más sensual e hiperfemenino, su trailer es un claro ejemplo de este movimiento, de ser este un vehículo común y corriente que podía ser usado por cualquier otro trailero varón paso a ser rosa, al tiempo que su

¹⁹² *Ibidem*, p. 1890.

vestimento fue insistentemente más sugerente así como la relación de ella frente a otros personajes masculinos.

Bajo estas condiciones es posible sugerir una posible respuesta a la manera en que Lola fue venerada por el público masculino y como sus afiches se encontraron colgados en muchas habitaciones, talleres o taquerías durante los años ochenta. Anne Rubenstein ha señalado respecto a esto que buena parte del éxito del personaje se debe a la manera en que sus creadores lograron catapultar y administrar la sensualidad y poderío de una mujer moderna para seducir al público masculino, en un momento donde los hombres mexicanos la necesitaban. La década de los ochenta con sus crisis sexenales propias y heredadas catapultó, como ningún otro momento durante el siglo XX, a miles de mexicanos a los Estados Unidos, pero además, precipitó a muchas mexicanas a ingresar a la Población Económicamente Activa, de forma que, los hombres tuvieron que aceptar esta nueva realidad. Ahí es donde una norteña cuya historia logró recoger las transformaciones sociales que estaban aconteciendo durante ese momento, *Lola La Trailera* resultó ser una versión idealizada de esas mujeres: casta, pero sexi; sola, pero rodeada de familia; competente en una carrera masculina que nunca pensó seguir, ejerciendo su agencia con orgullo, pero de una manera que los hombres podían admirar. Más allá del camión rosa y los *hot pants*, esa es la razón por la que Lola la Trailera fue importante y es recordada ahora: les dio a los hombres mexicanos una nueva manera de imaginar, entender y trabajar al lado de las mujeres mexicanas.¹⁹³

A pesar de lo señalado aún hace falta reflexionar y ahondar más en las redes que permitieron construir un personaje tan irruptivo como Lola *La Trailera* en el escenario cultural del México de los ochenta, así como en sí este redefinió y de qué forma lo redefinió la femineidad como se conocía. Lola, como ya señalamos,

¹⁹³ Anne Rubenstein, *Revolutionary Women, Football-Playing Women, and Lola la trailera: Some Political Uses of Mexican Imagery, 1920–1970*, Ponencia presentada en la 126 th Anual Meeting AHA, 7 de enero de 2012.

contrastó con los personajes femeninos popularizados hasta entonces sobre todo con los que se construyeron en las sexicomedias, otro de los grandes ejes cinematográficos durante nuestro periodo. Las sexicomedias se refiere realmente a un género que se movió entre el cine de ficheras y el de albures, y cuya construcción dramática utilizó como ejes fundamentales las insinuaciones contantes a la actividad sexual, el erotismo y doble sentido. Esta comedia erótica mexicana que emergió durante el sexenio de Luis Echeverría, parece que abrevó de la comedia erótica italiana contemporánea,¹⁹⁴ teniendo como su opera prima el filme *Bellas de noche* (1975) producía por Cinematografía Calderón, protagonizado por Jorge Rivero y Sasha Montenegro y dirigida por Miguel M. Delgado.¹⁹⁵

Hay que hacer notar que todo este cine comercial del que hemos hablado hasta este momento, sobre todo el de la comedia erótica navegó contracorriente durante el sexenio de Echeverría pues tal como hemos referido hasta ahora, la estatización de la industria y una muy estricta política cinematográfica marginalizó estos filmes bajo la premisa de considerarlos poco artístico. Aunado a estos problemas presupuestarios, esta comedia erótica fue duramente vapuleada por la crítica contemporánea, que continuamente lo consideraba un exceso plagado de albures y desnudos redundantes al que se le invocaba para reprocharle haber llevado al cine mexicano al abismo y a fin también de exaltar la emergencia de películas como las de Ripstein, Cazals o Leduc.¹⁹⁶ Sin embargo, al igual que pasó con el cine de acción e incluso en una forma mucho más exhaustiva, la comedia

¹⁹⁴ *Divorzio All'Italiana —Divorcio a la Italiana—*(1962), de Pietro Germi, fue una comedia de enredos que dio pie a una serie de cintas con temáticas sexuales tratadas en forma picante, con muchos desnudos incluidos.

¹⁹⁵ En 1975 *Bellas de noche*, abarrotó de público cuatro salas cinematográficas de la Ciudad de México durante 26 semanas. Fue una producción de Cinematografía Calderón y estuvo dirigida por Miguel M. Delgado, la cinta fue una adaptación de la obra de teatro de Francisco Cavazos *Las ficheras*. La censura gubernamental impidió que la cinta se titulara *Las ficheras*, como la obra de teatro, por ello a manera de homenaje a Luis Buñuel, el guionista Víctor Manuel Castro tomó el título de la cinta *Bella de día* (1967) y lo adaptó al contenido del filme, quedando: *Bellas de noche*. Ver: Jorge Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, México, D.F., Editorial Posada, 1986, pp. 126.

¹⁹⁶ Editorial Siempre, *Revista Siempre!...*, Editorial Siempre, Febrero de 1990, Vol. 34, Núm. 1, pp. 62-63

erótica mexicana se aseguró el gusto del público durante prácticamente las dos décadas a la que se refiere la presente investigación.

Explicar el arraigo de este cine implica un esfuerzo de investigación respecto a los mensajes contenidos en los filmes, sus construcciones dramáticas y el escenario histórico que las hizo emerger y popularizarse, empero en un intento por tratar de establecer vías para nuestro análisis podríamos pensar que estas películas contaban, tal como lo ha señalado Violeta Lemus, con los ingredientes necesarios para llegar al gusto del público más general de la época, el cual no era desde luego experto en cine.¹⁹⁷ Así estas sexicomedias solían contar con la aparición de alguno de los grupos musicales de renombre, mujeres bien formadas y sin inhibiciones al desnudo, hombres promedio, lenguaje florido, creativo y sin censura, situaciones chuscas y una buena dosis de melodrama.¹⁹⁸

Igualmente, algo importante que se pasa por alto respecto a estas películas es que su aparición dentro de la industria cinematográfica nacional nos habla también de la emergencia de nuevas formas estéticas en el cine internacional y los profundos cambios en las experiencias sexuales durante el periodo. Entonces pues, es preciso pensar estas comedias como resultado y parte del proceso gestado desde los años sesenta de la liberación sexual, que así comienza a hacer sentir sus consecuencias dentro de los filmes, pero también como estos jugaron un papel relevante dentro del proceso de apertura erótica y sexual, así como su normalización. Realmente ocurrió durante el periodo que, tanto los desnudos como escenas cargadas de erotismo se volvieron un elemento bastante común a partir de los años setenta dando pie a la emergencia de las *nudies* americanos, las películas alemanas de doctores, el *sexy music hall* italiano y las películas sexys francesas.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Violeta Lemus Martínez, "Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970" en *América*, Vol. 46, Núm. 1, pp. 161-168.

¹⁹⁸ Carlos Monsivais, "Mythologies" en *Mexican Cinema*, Londres, British film Institute, 1997, p. 117-127.

¹⁹⁹ Violeta Lemus, *op.cit.*, p. 163.

Una de las grandes innovaciones dentro del cine de ficheras y albures tuvo que ver con la manera en que normalizaron el desnudo, para el caso de las mujeres total, para el caso de los hombres parcial, relacionados además con la profunda libertad del acto sexual que rodeaba la promiscuidad, la picardía, así como el uso del lenguaje. Pero por otro lado, estas comedias mantuvieron la premisa, ya existente en el cine clásico, de que el pueblo mexicano era creativo, imaginativo, sensible y fiestero, mostrando con ello a una sociedad mexicana relajada en sus costumbres y su vida cotidiana: bromista, alegre y positiva pese a las adversidades, solidaria y dada a las muestras de afecto y amistad, de forma que, tal como lo señaló Octavio Paz, reflejó una ideología ambigua en la que una máscara amable cubría una realidad más sombría y un rostro menos agradable y armonioso.²⁰⁰

A pesar de que en estas sexicomedias los personajes femeninos jugaron un papel fundamental, nosotros consideramos que el peso vital de sus tramas giró alrededor del rol que tuvieron los varones dentro de estas construcciones. Desde luego esto último será abordado de forma más exhaustiva más tarde, sirva por lo pronto pensar en la manera en que estas producciones cinematográficas configuraron dos grandes formas de ser hombre: el galán sexy, viril, varonil y atractivo encarnado en actores como Jorge Rivero y Andrés García, que poseían cuerpos musculosos, bronceados, altos, bravucones, de voz grave y una sonrisa seductora; y el hombre promedio, con estatura standard, flacos o con sobrepeso, multioficios, dicharacheros, con amplio carisma y sumamente graciosos, con

²⁰⁰ Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 73.

actores como Rafael Inclán,²⁰¹ Alfonso Zayas,²⁰² Alberto Rojas,²⁰³ Luis de Alba,²⁰⁴ César Bono,²⁰⁵ Manuel Ibáñez,²⁰⁶ Héctor Suárez²⁰⁷ o Pedro Weber.²⁰⁸

²⁰¹ Filmografía: *La buena, la mala, la golfa* (1990), *El mofles en Acapulco* (1990), *Es que Inclán está loco* (1990), *La chica del alacrán de oro* (1990), *Los rateros* (1989), *El chácharas* (1989), *El bar de los nacos* (1989), *El pichichi del barrio* (1989), *A garrote limpio* (1989), *Dos machos que ladran no muerden* (1988), *Los plomeros y las ficheras* (1988), *Fútbol de alcoba* (1988), *Las movidas del mofles* (1987), *La ruletera* (1987), *Mojados de corazón* (1987), *Huele a gas* (1986), *Picardía mexicana 3* (1986), *El puente II* (1986), *Un hombre violento* (1986), *De todas... todas!* (1985), *La pulquería ataca de nuevo* (1985), *El mofles y los mecánicos* (1985), *Hallazgo sangriento* (1985), *El billeteo* (1984), *La pulquería 3: Entre ficheras anda el diablo* (1984), *Los peseros* (1984), *Siempre en domingo* (1984), *Emanuelo* (1984), *Corrupción* (1984), *Piernas cruzadas* (1984), *Las glorias del Gran Púas* (1984), *Macho que ladra no muerde* (1984), *Se sufre pero se goza* (1984), *El puente* (1984), *Adiós Lagunilla, adiós* (1984), *Gringo mojado* (1984), *Las modelos de desnudos* (1983), *Chile picante* (1983), *Maldita miseria* (1983), *El día del compadre* (1983), *Sexo vs. sexo* (1983), *El coyote emplumado* (1983), *Los hijos de Peralvillo* (1983), *Las vedettes* (1983), *Se me sale cuando me río* (1983), *Teatro Follies* (1983), *Huevos rancheros* (1982), *Burdel* (1982), *Una gallina muy ponedora* (1982), *La pulquería 2* (1982), *Los fayuqueros de Tepito* (1982), *Tijuana caliente* (1981), *D.F./Distrito Federal* (1981), *Que no me bese el mariachi* (1981), *La pulquería* (1981), *...Y hacemos de... todo morocho* (1981), *La cosecha de mujeres* (1981), *El macho biónico* (1981), *El mil usos* (1981), *El vecindario* (1981), *El héroe desconocido* (1981), *Blanca Nieves y... sus 7 amantes* (1980), *Rigo es amor* (1980), *Las tentadoras* (1980), *Maldita miseria* (1980), *Muñecas de medianoche* (1979), *El sexo me da risa* (1979), *El fayuquero* (1979), *Esa mi raza!* (1979), *Las cariñosas* (1979), *El alburero* (1979), *El secuestro de los cien millones* (1979), *La comadrita* (1978), *Noches de cabaret* (1978), *Las ficheras (Bellas de noche II parte)* (1977), *Bellas de noche* (1975), *Lágrimas de mi barrio* (1973), *El caballo torero* (1973) y *Los juniors* (1970).

²⁰² *Entre pobretones y ricachones* (1973), *Pobre, ¡pero honrada!* (1973), *La madrecita* (1974), *Albures mexicanos* (1975), *La presidenta municipal* (1975), *El miedo no anda en burro* (1976), *La palomilla al rescate* (1976), *Duro pero seguro* (1978), *El futbolista fenómeno* (1978), *Noches de cabaret* (1978), *Dimas de Leon* (1979), *Las cariñosas* (1979), *La criada maravilla* (1979), *El rediezcubrimiento de México* (1979), *El sexo me da risa* (1979), *El futbolista fenómeno* (1979), *Golpe a la mafia* (1980), *Hilario Cortes, el rey del talón* (1980), *El vecindario* (1981), *La pulquería* (1981), *Un reverendo trinquetero* (1982), *El ratero de la vecindad* (1982), *La pulquería 2* (1982), *Se me sale cuando me río* (1983), *Las vedettes* (1983), *El vecindario II* (1983), *El día del compadre* (1983), *Las modelos de desnudos* (1983), *El día de los albañiles: Los maestros del amor* (1984), *Macho que ladra no muerde* (1984), *Entre ficheras anda el diablo - La pulquería 3* (1984), *El día de los albañiles 2* (1985), *La risa alarga la vida y algo más* (1985), *El ratero de la vecindad II* (1985), *Los verduleros* (1986), *Tres mexicanos ardientes* (1986), *Esta noche cena Pancho* (1986), *Los verduleros II* (1987), *El día de los albañiles III* (1987), *Sexo, sudor y lágrimas* (1987), *El sexo me divierte* (1988), *Desmadre mexicano* (1988), *Los plomeros y las ficheras* (1988), *Dos machos que ladran no muerden* (1988), *La torta caliente* (1989), *Dos camioneros con suerte* (1989), *3 lancheros muy picudos* (1989), *El rey de las ficheras* (1989), *El cartero alburero* (1989), *Cazador de recompensas* (1989), *Viva viva Valentin* (1989), *Tenorio profesional* (1989) y *La venganza de Don Herculano* (1989)

²⁰³ Filmografía: *El albañil* (1975), *¡Oye Salomé!* (1978), *Muñecas de medianoche* (1979), *El siete vidas* (1980), *Burlesque* (1980), *El mil usos* (1981), *La pulquería 2* (1982), *Un macho en la casa de citas* (1982), *El ratero de la vecindad* (1982), *Las perfumadas* (1983) *Piernas cruzadas* (1984), *La pulquería*

3 (1984), *Perico el de los Palotes* (1984), *Esta noche cena Pancho* (1986), *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986), *Tres mexicanos ardientes* (1986), *Qué buena está mi ahijada* (1987), *Pancho el sancho* (1988) y *El Garañón* (1989)

²⁰⁴ Filmografía: *Las guerreras del amor o La corneta de mi general* (1989), *Metiche y encajoso* (1989), *Rey de los taxistas* (1989), *La Pantera Roja* (1989), *Las calenturas de Juan Camaney II* (1989), *El bar de los nacos* (1989), *Entre picudos te veas* (1989), *Los gatos de las azoteas* (1988), *Un tipo duro de pelar* (1988), *Las calenturas de Juan Camaney* (1988), *Cinco nacos asaltan Las Vegas* (1987), *Entre gringas y la migra* (1987), *Los verduleros II* (1987), *Los verduleros* (1986), *Llegamos, los fregamos y nos fuimos* (1985), *El ratero de la vecindad II* (1985), *El Día de los Albañiles II* (1985), *Entre ficheras anda el Diablo* (1985), *La pulquería 3* (1984), *El Día de los Albañiles* (1984), *Las modelos de desnudos* (1983), *Las vedettes* (1983), *Al cabo que ni quería* (1982), *La pulquería 2* (1982), *Ni modo... así somos* (1981), *La pulquería* (1981), *El Apenitas* (1980), *Tu vida contra mi vida* (1979), *El valiente vive... hasta que el cobarde quiere* (1979), *Las cariñosas* (1979), *¿A qué le tiras cuando sueñas... mexicano?* (1979), *Picardía mexicana* (1978), *Son tus perjúmenes, mujer* (1978), *Noches de cabaret o Las reinas del talón* (1978) y *El Arracadas* (1978).

²⁰⁵ Filmografía: *Tres lancheros muy picudos* (1988), *Los plomeros y las ficheras* (1988), *Tenorio profesional* (1989), *La Venganza de Don Herculano* (1989), *3 lancheros muy picudos* (1989), *Las calenturas de Juan Camaney* (1988), *La lechería de Zacarias* (1986), *Más vale pájaro en mano* (1985), *El ratero de la vecindad* (1982), *D.F./Distrito Federal* (1981) y *Fe, esperanza y caridad* (1974).

²⁰⁶ Filmografía: *Las guerreras del amor* (1989), *Las novias del lechero* (1989), *El garañón* (1989), *Solo para adúlteros* (1989), *Los rateros* (1989), *El nacimiento de un guerrillero* (1989), *Un macho en el reformatorio de señoritas* (1989), *El rey de las ficheras* (1989), *La portera ardiente* (1989), *Las borrachas* (1989), *En un motel nadie duerme* (1989), *Picardía nacional* (1989), *Dos camioneros con suerte* (1989), *Pilas calientes* (1989), *La chamarra de la muerte* (1989), *El chorizo del carnicero* (1989), *La Bamba sangrienta* (1989), *Día de muertos* (1988), *El gran relajo mexicano* (1988), *Los maestros* (1988), *Agapito se mete en todo* (1988), *La ley del coyote* (1988), *Los hermanos machorro* (1988), *La nalgada de oro* (1988), *Para que dure no se apure* (1988), *La quinta del amor* (1988), *La mujer policía* (1987), *La ruletera* (1987), *Es Talón y cobra* (1987), *Destrampados in Los Ángeles* (1987), *Un macho en el salón de belleza* (1987), *Toda la vida* (1986), *Perseguido por la ley* (1986), *Las movidas del mofles* (1986), *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986), *De todas... todas!* (1985), *Llegamos los fregamos y nos fuimos* (1985), *Vivir un poco* (1985), *Ah que viejas canciones tan calientes* (1985), *El rey de la vecindad* (1985), *La pulquería ataca de nuevo* (1985), *Siempre en domingo* (1984), *Emanuelo* (1984), *Nosotros los pelados* (1984), *Las glorias del gran Púas* (1984), *Se sufre pero se goza* (1984), *Adiós Lagunilla, adiós* (1984), *Lagunilla 2* (1983), *Hogar dulce hogar* (1978-1982), *Cosa fácil* (1982), *Días de combate* (1982), *Una gallina muy ponedora* (1982), *La pulquería 2* (1982), *D.F./Distrito Federal* (1981), *La pulquería* (1981), *Lagunilla, mi barrio* (1981), *El mil usos* (1981), *La grilla* (1980), *Buscando un campeón* (1980), *El alburero* (1979), *Pasajeros en tránsito* (1978), *Actas de Marusia* (1976), *México, México, ra ra ra* (1976), *La derrota* (1973) y *Quizá siempre si me muera* (1970)

²⁰⁷ Filmografía: *Día de muertos* (1988), *Mi fantasma y yo* (1989), *El no hay* (1988), *Noches de Califas* (1987), *Moon Spell* (1987), *Murieron a la mitad del río* (1986), *El rey de la vecindad* (1985), *Amenaza roja* (1985), *El mil usos II* (1984), *Entre ficheras anda el diablo - La pulquería 3* (1984), *Nosotros los pelados* (1984), *El amor es un juego extraño* (1983), *Las vedettes* (1983), *Hasta cierto punto* (1983), *Cuernos picantes* (1983), *Valentín Lazaña* (1982), *Lagunilla 2* (1982), *La pulquería 2* (1982), *El mil usos* (1981), *Como México no hay dos* (1981), *La muerte es un buen negocio* (1981), *Lagunilla, mi barrio* (1981), *El robo imposible* (1981), *Picardía mexicana 2* (1980) *Blancanieves y sus 7 amantes*

La amplia filmografía de sexicomedias que se observa durante los años setenta y ochenta con directores como Miguel M. Delgado, Adolfo Martínez Solares, Abel Salazar, Ismael Rodríguez, Jesús Fragoso Montoya, Rafael Villaseñor Kuri o Víctor Manuel Castro a través de títulos tan emblemáticos para la cinematografía nacional como *Las ficheras* (1977), *Picardía Mexicana* (1979), *¿A qué le tiras cuando sueñas... mexicano?* (1979), *La vida difícil de una mujer fácil* (1979), *Muñecas de medianoche* (1979), *Las cariñosas* (1979), *Las tentadoras* (1980), *El día de los albañiles* (1981), *Las cabareteras* (1981), *Casa de muñecas para adultos*

(1980), *La grilla* (1980), *Las tenedoras* (1980), *En la cuerda del hambre* (1979), *Picardía mexicana* (1978), *Oye Salomé!* (1978), *La plaza de Puerto Santo* (1978), *El elegido* (1977), *La palomilla al rescate* (1976), *Longitud de guerra* (1976), *El ministro y yo* (1976), *El buscabullas* (1976), *México, México, ra ra ra* (1976), *Las fuerzas vivas* (1975), *El poder negro* (1975), *De qué color es el viento* (1973), *Volveré a nacer* (1973), *Diamantes, oro y amor* (1973), *Mecánica nacional* (1972), *La gatita* (1972), *Hay ángeles sin alas* (1972), *Doña Macabra* (1972), *Azul* (1972), *La pequeña señora de Pérez* (1972), *Fin de fiesta* (1972), *Pandilleros de la muerte* (1972), *El paletero* (1971), *Las reglas del juego* (1971), *Vuelo 701* (1971), *Para servir a usted* (1971), *Siempre hay una primera vez* (1971), *Juegos de alcoba* (1971), *El quelite* (1970) y *Paraíso* (1970).

²⁰⁸ Filmografía: *Las guerreras del amor* (1989), *Las novias del lechero* (1989), *El pájaro con suelas* (1989), *Los rateros* (1989), *Un macho en el reformatorio de señoritas* (1989), *El rey de las ficheras* (1989), *Rey de los taxistas* (1989), *En un motel nadie duerme* (1989), *Un macho en el hotel* (1989), *Cuerno de chivo* (1989), *Entre cornudos te veas*, *El vampiro teporocho* (1989), *La corneta de mi general* (1988), *Mi fantasma y yo* (1988), *Día de muertos* (1988), *Pancho el Sancho* (1988), *El gran relajó mexicano* (1988), *Piquete que va derecho* (1988), *Los maistros* (1988), *Los hermanos Machorro*, *Los albureros* (1988), *Pandilla de cadeneros* (1988), *La nalgada de oro* (1988), *Día de madres* (1987), *Trágico terremoto en México* (1987), *Ser charro es ser mexicano* (1987), *Más buenas que el pan* (1987), *El diablo, el santo y el tonto* (1987), *Yo el ejecutor* (1987), *Noche de Califas* (1987), *El Chile no se raja* (1987), *Escápate conmigo* (1987), *Relámpago* (1987), *Un macho en el salón de belleza*, *Picardía Mexicana 3* (1986), *El cafre* (1986), *Un macho en la cárcel de mujeres* (1986), *Yako, cazador de malditos* (1986), *Llegamos, los fregamos y nos fuimos* (1985), *El embustero* (1985), *Las aventuras de Lenguardo* (1985), *El rey de la vecindad* (1985), *Siempre en domingo* (1985), *Emanuelo* (1984), *El mexicano feo* (1984), *Pedro Navaja... Chale* (1984), *Piernas cruzadas* (1984), *El sinvergüenza* (1984), *Las glorias del gran Púas* (1984), *Macho que ladra no muerde* (1984), *Adiós Lagunilla, adiós* (1984), *Dos de abajo* (1983), *Las modelos de desnudos* (1983), *Esta y l'otra con un solo boleto* (1983), *Las fabulosas del Reventón 2* (1983), *Chile picante* (1983), *Sexo vs. sexo* (1983), *Se me sale cuando me río* (1983), *Las perfumadas* (1983), *Preparatoria* (1982), *Al cabo que ni quería* (1982), *Las computadoras* (1982), *Amor a navaja libre* (1982), *El rey de los caminos* (1982), *La pulquería 2* (1982), *D.F./Distrito Federal* (1982), *Las siete cucas* (1981), *Ni modo... así somos* (1981), *La Pulquería* (1981), *El sexo sentido...* (1981), *Allá en la plaza Garibaldi* (1981), *El mil usos* (1981), *La pachanga* (1981), *Las tentadoras* (1980), *El siete vidas* (1980), *Perro callejero* (1980), *El apenitas* (1980), *Picardía mexicana 2* (1979), *Mexicano hasta las cachas* (1979), *Tu vida contra mi vida* (1979), *Los hombres no deben llorar* (1979), *El valiente vive... hasta que el cobarde quiere* (1979), *¿A qué le tiras cuando sueñas... Mexicano?* (1979), *El alburero* (1979), *Picardía mexicana acc...* (1978), *Son tus perjúmenes mujer* (1978), *Noches de cabaret* (1978), *El guía de las turistas* (1976) y *El diablo en persona* (1973).

(1983), *Más vale pájaro en mano* (1985), *Los hermanos Machorro* (1989), *Las calenturas de Juan Camaney* (1989) o *El diario íntimo de una cabaretera* (1989), muestra el enorme arraigo que tuvo este género dentro del público mexicano sobre todo el de las clases populares, lo anterior no significa que una parte de la clase media mexicana haya sido un importante consumidor de estas películas,²⁰⁹ sin embargo, se intuye que por las salas donde fueron exhibidas los espectadores más bien fueron miembros de la clase trabajadora.²¹⁰

El cine de ficheras y de albures se mantuvo durante todos los años ochenta a través del reciclaje de temas, escenarios, diálogos, música, personajes y actores hasta que llegó a su ocaso durante la década de los noventa. Por ello, otro elemento que es necesario poner sobre la mesa respecto al género es que su presencia durante nuestro periodo mantuvo a la industria mexicana viva frente a los claroscuros que caracterizó a la política estatal, sin embargo, ello no significó que desde la propia industria hubiera una crítica que exigía una modificación de las temáticas a fin de regresar a la familia mexicana a consumir cine nacional:

Yo quisiera que los representantes de los medios de comunicación y el público escuchara las peticiones de los exhibidores, tanto nacionales como extranjeros. Todos coincidimos en que hay que tratar de mejorar la temática de nuestro cine del sector empresarial, que hay que atraer a las familias, pero la realidad es que cuando estrenamos ese material es mínima la respuesta del público... las sexicomedias llenan los cines.²¹¹

Ahora bien, a un lado de estos hombres que tienen acceso sin restricciones al cuerpo femenino y estas mujeres representadas como diosas del amor,

²⁰⁹ Isis Saavedra, *op. cit.*, p. 106.

²¹⁰ Ver: María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1970-1979*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 548; María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica, 1980-1989*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 722.

²¹¹ José Luis Gallegos, "Rafael Pérez Grovas explica su modo de ver a la industria" en *Excelsior*, México, D.F., 23 de junio de 1989.

deseadas, sublimadas por el glamur, los dólares o los encajes, nos encontramos, sobre todo durante la década de los ochenta con un cine que, aunque propiamente no representó un género cinematográfico, sí resulta para nosotros importante en tanto depuso y confrontó las miradas que las sexicomedias habían constituido sobre lo femenino y masculino. Jorge Ayala Blanco llamó a estas películas de “femineidad”, en virtud de que sus tramas se construyen alrededor de las aventuras a las que se enfrentan los personajes femeninos, con ello nos estamos refiriendo a filmes como *El placer de la venganza* (1981), *Han violado a una mujer* (1981), *Toña Machetes* (1989), *Placeres Ocultos* (1989) o *La casa que arde de noche*. En estas películas, a diferencia de lo que ocurrió con Lola *La Trailera*, hay un importante juego de sexualización del cuerpo femenino y una amplia necesidad dentro de la trama para lograr que las mujeres se sobrepongan a la figura masculina.

En estas producciones tendremos figuras como Sonia Infante, Irma Serrano o Susana Dosamantes, siendo quizá la más popular durante el periodo la cantante Lupita D'alessio en su película *Mentiras*, la cual se mantuvo dieciséis semanas en exhibición en 1987, una cantidad nada reprochable si se piensa que el promedio de permanencia oscilaba entre dos y cinco semanas durante la década.²¹² *Mentiras* llegó al cine arrastrando la popularidad de D'alessio, y su forma peculiar de cantar al amor y el desamor, de forma que el tono reivindicatorio, de despecho y empoderamiento de una mujer dentro de una relación quedó claramente incrustado en el mensaje que construyó *Mentiras*.

El eje fundamental que se erige en *Mentiras* y en las producciones a las que nos estamos refiriendo fue pagarles a los hombres con la misma moneda. Por esta razón, como ha señalado Jorge Ayala Blanco, Lupita se muestra en la película abarcadora de todos los hombres,²¹³ abriendo juicios sumarios sobre todos, los cuales fueron corporeizados en Alvaro Ibáñez (Juan Ferrara). La maestría del discurso fílmico consistió en heredar a figuras como Lilia Prado o María Félix pero,

²¹² María Luisa Amador, *Cartelera... 1980-1989*, op. cit., p. 413.

²¹³ Jorge Ayala Blanco, *Disolvencia*, op. cit., p. 474.

a diferencia de aquellas, Lupita se precipita en el filme hacia el sufrimiento con el pleno conocimiento de las prácticas de su enamorado, de manera que, a veces pareciera que desea sufrir solo para mostrar que efectivamente tiene razón en todo lo que dice a través de sus canciones, pero además y mucho más valioso, mostrando de manera explícita un discurso que ya resonaba la apropiación popular del feminismo político. Lupita es una mujer: “A mí me gusta decir lo que siento y hacer lo que quiero, “Yo hago de mi vida un papalote si se me da la gana y si no, búsquese un títere”, “Yo no soy de nadie”. La búsqueda por tratar de revertir el orden de poder con los hombres fue, igualmente, otro de los grandes corolarios del filme: “Me gustaría invitarte a mi departamento, para ponerte encima del piano, te vas a ver precioso”, de forma que los varones serán representados como los victimarios, y Lupita como el ave fénix levándose de entre sus cenizas.

Hay que destacar también como el periodo fue testigo de la emergencia de un cine documental que también tenía tintes reivindicatorios de las mujeres, pero bajo un tenor sumamente político así la creación del llamado Colectivo Cine-Mujer, en medio de la efervescencia política generada por la represión contra estudiantes de 1968 y 1971, e influido por el movimiento feminista militante que se propagó en México desde Europa y los Estados Unidos. Integrado por estudiantes del Centro de Estudios Cinematográficos, el colectivo realizó obras de ficción, animación y documental, teniendo como objetivo fundamental la denuncia de la opresión femenina en la sociedad capitalista, abordando temas hasta entonces prohibidos o soslayados, como la violación en *Rompiendo el silencio* (1979) de Rosa Martha Fernández, el trabajo doméstico ignorado con *Vicios en la cocina* (1977) de Beatriz Mira o la explotación laboral en las maquiladoras de Ciudad Juárez, *Bordeando la frontera* (1985) de Ángeles Necochea. Más tarde durante los años ochenta *No les pedimos un viaje a la luna* (1988) de Maria del Carmen Lara, que narró la lucha de un grupo de mujeres costureras damnificadas luego de caerse varias fábricas de ropa en la zona de Izazaga y anexas durante el temblor de 1985. Lo interesante del documental consistió en retratar no sólo las travesías de estas mujeres para hacer valer sus derechos frente a unos patronos que simplemente se desentendieron de

su responsabilidad, pero además porque puso en evidencia las condiciones inhumanas de trabajo en las que vivían, con jornadas extenuantes, severos castigos por llegar tarde e incluso encerradas para que no salieran del lugar de trabajo.

Si bien es cierto, los filmes que acabamos de citar tuvieron un carácter documental deben servir para comprender la emergencia de un cine construido por mujeres y que tocaba tópicos que implicaban claramente su construcción social pero que fueron de tono ficcional. Así es como tenemos directoras María Novaro con *Azul Celeste* (1988) o *Lola* (1989); Maryse Sitach con *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), *Conozco a las tres* (1983) y la multipremiada *Los pasos de Ana* (1988). Una de las grandes peculiaridades de estos filmes es el viaje interpersonal que construye los hilos dramáticos de cada una, a diferencia de lo que había ocurrido con el cine mexicano hasta entonces, incluso con el Nuevo Cine, este cine hecho por mujeres feministas –ambas directoras militaron y se reconocían como tal– carece de mayores conflictos dramáticos y suelen poner en evidencia un poco el desencanto generacional. Así, Ana la protagonista en *Los pasos de Ana* vive la resaca de su feminismo radical juvenil, de forma que el filme es la declaración pública de su desencanto. Ese mismo desencanto se vive en sus relaciones de pareja, reflejado a través de los tres hombres con los que se relaciona su protagonista, dibujados de forma arquetípica como lo que son, machines, abusivos cobardes y angeles, lo interesante en la película es como, Maryse Sitach, dibuja una Ana, aventurera-ligadora que se encuentra siempre a la defensiva y que a pesar de que se encuentre devasta jamás busca la utopía de una pareja definitiva, algo a lo que parece precipitarse el persona de Lupita D'alessio en *Mentiras*.

Todo este breve recorrido alrededor de los vaivenes de la industria cinematográfica durante el periodo nos ayuda a dimensionar el escenario en el que surgieron los filmes de Vicente Fernández. Hay una gran variedad de proyectos y propuestas que muestran la enorme competencia alrededor de la preferencia del público; en este sentido, nos parece que a diferencia de lo que ocurrió durante el periodo de la Época de Oro, se constituyó una línea divisoria

entre lo que se consideraba artístico y el cine de entretenimiento. Esta diferencia se convirtió en un rasgo importante de distinción social, de manera que la clase media tendió a sentir mayor preferencia por el cine de autor o el de Hollywood, mientras que las clases populares apostaron más por géneros como el Chilaquiles Western o las sexicomedias. Por supuesto que no estamos ante un fenómeno nuevo, la clase media desde la década de los cuarenta había mostrado una fuerte tendencia a ver cine estadounidense en medio de la lógica del *American Way of Life*, sin embargo, nuestro periodo fue testigo del incremento de la circulación del cine norteamericano, así como su posicionamiento, casi irrestricto, en las salas de cine en el territorio nacional. Estamos ante una lógica muy compleja donde se entrecruza no solo la política, sino también la economía y los procesos culturales.

Por ello, lo anterior no implica menoscabar la manera en que la política de los sexenios tuvo injerencia dentro de lo que se producía; como pudimos ver esta situación jugó un papel medular ya que las estrategias estatales fueron cerrando el camino a las producciones comerciales de tal forma que afectaron la organización de la industria y por tanto determinaron el contenido y la forma en que se realizaban los filmes. Reconocer la fuerte dimensión económica de estos productos culturales nos lleva a pensar sobre si parte del agotamiento o la falta de crecimiento de la industria nacional derivó más bien de las restricciones presupuestales, y no de la propia capacidad del sector por reestructurar sus productos. Al final como pudimos ver, se observan transiciones interesantes que muestran el interés de los productores y directores por adaptarse tanto a los gustos del público como el deseo de ofrecer producciones novedosas, como ocurre con las sexicomedias.

Es importante señalar que el contenido y la forma de las producciones cinematográficas se encuentran en una intersección entre las políticas estatales, los propios deseos de los productores, directores, casas productoras por hacer redituables sus películas y el gusto del público. No se puede leer entonces a la industria como un ente vertical que forjó representaciones o que se mantuvo al

margen de las exigencias de sus espectadores, ni tampoco completamente supeditada a la ayuda estatal. Así es como, simultáneamente, la industria troqueló las lecturas que los espectadores tenía sobre la realidad y empujó a la construcción de representaciones, en este sentido es menester hacer énfasis en el fuerte marcaje económico que poseen estas, pues su elaboración no obedeció a meros proyectos artísticos, sino también a la lógica de sostenimiento y ganancias para las casas productoras. Esto implicó colocar atención a las necesidades y deseos de los espectadores a quienes se tenía que cautivar lo suficiente para convocarlos a las salas de cine.

Esto entonces era operativo para las películas protagonizadas por Vicente Fernández, por lo que los 36 filmes que protagonizó parecen exigir una respuesta mucho más compleja a la contenida en la afirmación de que su carrera cinematográfica derivó de su trayectoria como cantante. Si bien es verdad no se debe negar que la música es el preámbulo que, pudo marcar la mirada que sobre Fernández tenían quienes asistieron a las salas de cine, de ahí no se sigue que su éxito como cantante garantizaría el triunfo en la taquilla. En una entrevista realizada en la revista *Somos* el cantante y actor reconoció que había sido complicado su primera película *Tacos al carbón* (1972) pues no sabía si le gustaría a su público.²¹⁴ La incertidumbre que se mueve detrás de esta declaración no es mínima sobre todo porque no únicamente había expectativas sino también recursos económicos invertidos.

Observemos entonces el fenómeno de Fernández en medio de una mirada donde las dinámicas de la industria tuvieron injerencia tanto en términos artísticos como financieros, en este sentido habría que traer a la reflexión la categoría de mediaciones de Martín-Barbero, como espacios donde se negocia el posible éxito o fracaso de los medios de comunicación.²¹⁵ Esto quiere decir que el éxito de las industrias culturales dependió de los beneficios que su apropiación ofreció a las clases subalternas. A partir de aquí podríamos establecer que el éxito de las

²¹⁴ Vicente Fernández. *Con espíritu mexicano*, Editorial Televisa, 1992, pp. 10-11.

²¹⁵ Martín Barbero... p. 153, 1987

películas de Fernández se encontró atada a las posibilidades que brindaron para articular las raíces culturales de cada comunidad, grupo, clase o estrato social que consumió los filmes; sin esta vinculación de los medios con el pasado cultural de las personas, su éxito es dudoso; su permanencia dependió en buena medida de las relaciones que las audiencias pudieron establecer con éstos y su pasado cultural.

Lo anterior nos lleva a pensar de forma sumamente compleja los filmes de Fernández en medio de una época de múltiples turbulencias para la industria cinematográfica nacional, no se trata entonces de un proceso menor frente a los cuales las películas tuvieron que hacer frente. ¿Qué poseyeron las películas de Fernández para tocar a su público? Nos parece que parte de la respuesta se podrá definir con el análisis fílmico, sin embargo, por lo pronto podríamos adelantar que esta mediación se articuló en buena medida por las masculinidades edificadas en las películas, y su vínculo con la identidad mexicana. La autoridad moral que dio forma al ser hombre de los personajes Fernández se volvió el epicentro desde donde se irradia la resolución de los conflictos y sobre ella es que las tramas colocaron un énfasis especial, de ahí entonces que consideramos que esta fascinación se edificó justamente en torno a la forma en que es hombre, atada como estuvo, a la autoridad moral y la identidad mexicana posrevolucionaria.

CAPÍTULO 4. ENTRE EL AMOR Y LA PRECARIEDAD ECONÓMICA: REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN *EL HIJO DEL PUEBLO*

4.1 Análisis cinematográfico de *El Hijo del Pueblo*

El Hijo del pueblo fue estrenada en 1974 siendo dirigida por René Cardona, estamos ante un perfecto melodrama de la cinematografía mexicana ya que como iremos mostrando conforme se desenvuelve nuestro análisis lo mismo posee momentos de humor para romper la tensión dramática como prevalecen constantes procesos de sufrimiento por parte de los personajes. Nuestra reflexión sociohistórica parte entonces de un intento por comprender la estructura formal del filme, así como la forma en que se utilizaron los recursos cinematográficos, para más tarde observar cómo los significados que se intentaron construir a través de estos últimos sólo adquirieron sentido a través del diálogo con el mundo social en el que surgió y se alimentó.

Bajo una primera mirada *El hijo del pueblo* parece tener un argumento simple: Vicente es un joven taxista que en uno de sus viajes conoce a Ofelia, una mujer reportera y educada con una familia adinerada. Vicente le propone a la chica hacer un reportaje sobre las peripecias que transita un taxista mientras la intenta seducir inventando una serie de aventuras, tras algunos encuentros, Ofelia sede a los coqueteos de Vicente e inician una relación. Más tarde la joven invita al protagonista a una reunión, donde conoce a su familia y círculo de amigos, quienes se muestran extrañados por la estridencia y humildad del taxista, siendo ahí donde éste se da cuenta que Ofelia tiene novio y que solo deseaba divertirse y pasar una aventura con él. Visiblemente herido, Vicente toma la decisión de reencontrarse con el mundo que dejó en su anhelado Huentitán El Alto y junto a su abuela se dirigen a un rancho llamado *El Santuario*, enclavado en la Sierra de Jalisco.

En aquel lugar la vida parece transitar apacible para el protagonista, quien se siente libre por primera vez en mucho tiempo, sin embargo, el accidente de una

avioneta con cuatro pasajeros interrumpe la tranquilidad del lugar. Vicente y su abuela proporcionan auxilio a Julio, Carmen, Delia y María, sin embargo, desde el principio los recién llegados se comportan de manera pretenciosa, quejándose continuamente de la humildad del lugar donde se les han otorgado asilo, así como del trabajo al que Vicente les obliga a desempeñar para compensar un poco la ayuda proporcionada. Durante este proceso las tres recién llegadas se sienten contradictoriamente atraídas por Vicente al mismo tiempo que lo rechazan y consideran a él y su entorno algo demasiado bajo para su estilo de vida. Vicente encuentra espacio para conocer a las tres jóvenes, respecto a las cuales no es capaz de reconocer cuál de ellas podría ser adecuada como pareja, mientras señala continuamente los defectos que cada una posee. Tras de una plática con Vicente, Carmen discute con Julio, su prometido, descubriendo que la posición social al lado de este último no le dará la felicidad y se encuentra ante la encrucijada de volver a la ciudad o quedarse en *El Santuario*, la decisión resulta ser “beneficiosa” para Vicente quien al final encuentra a la mujer que verdaderamente lo quiere.

Como puede observarse al igual que todo filme, *El hijo del pueblo*, posee una problemática principal que fue interceptada por varias secundarias, lo cual la vuelven una película más compleja. Hay que señalar que la mirada con la que observamos la trama es tendenciosa, pues en el sentido más estricto, como podemos ver en la breve sinopsis descrita atrás la película no trata sobre la construcción de las masculinidades, pero nosotros consideramos que la edificación dramática nos puede proporcionar elementos que ayuden a comprender los procesos que se vivieron entorno a la construcción del género masculino durante los años setenta. A la luz de esta premisa nuestros procesos analíticos poseen como eje rector las representaciones que la película constituyó sobre las masculinidades, elemento que será una constante también en los análisis filmicos subsecuentes, o más específicamente sobre la masculinidad de los protagonistas.

Los caminos para emprender la reflexión histórica de una película pueden ser distintos, nosotros hemos optado por aquel de tipo secuencial ya que, desde nuestra lectura, es el que puede permitir avanzar hacia una lectura más compleja de las

representaciones de las masculinidades. En este sentido una de nuestras críticas a los trabajos historiográficos alrededor del cine, en lo general, es que resulta insuficiente continuar estructurando análisis fílmicos a partir de la trama general, de una escena en particular, o insistir solo en los diálogos o los fotogramas. Pareciera redundante establecer que las películas, para construir sus mensajes se valen tanto de herramientas auditivas y visuales, entonces prescindir de uno u otro implica mutilar la reconstrucción del significado fílmico, por lo que proponemos una lectura que intente poner estos recursos sobre la mesa.

Ahora bien, parece que nuestro filme está construido por cinco grandes procesos, los que actuaron como constructores y detonantes, agudizando y/o resolviendo el conflicto central: 1. El encuentro y enamoramiento de Vicente, 2. La traición de Ofelia, 3. La huida hacia *El Santuario*, 4. La atracción de Vicente por Carmen, María y Delia y 5. La aceptación de Carmen a los coqueteos de Vicente (Ver Imagen I). Para nosotros, sin embargo, limitarnos a la mera reflexión a partir de estos procesos más grandes no nos otorgaba la posibilidad de pensar en una dimensión más compleja el filme, por lo que apelamos a desestructurar un poco más la película identificando aquellas secuencias que parecen realmente un momento dentro de estos procesos más amplios y de la que forman parte, siendo condicionadas y condicionándolos al mismo tiempo. Estas secuencias, desde nuestra lectura, constituyen las unidades fundamentales de contenido de un filme, siendo en ellas donde es posible descubrir su carácter distintivo.

Anexo El hijo del pueblo

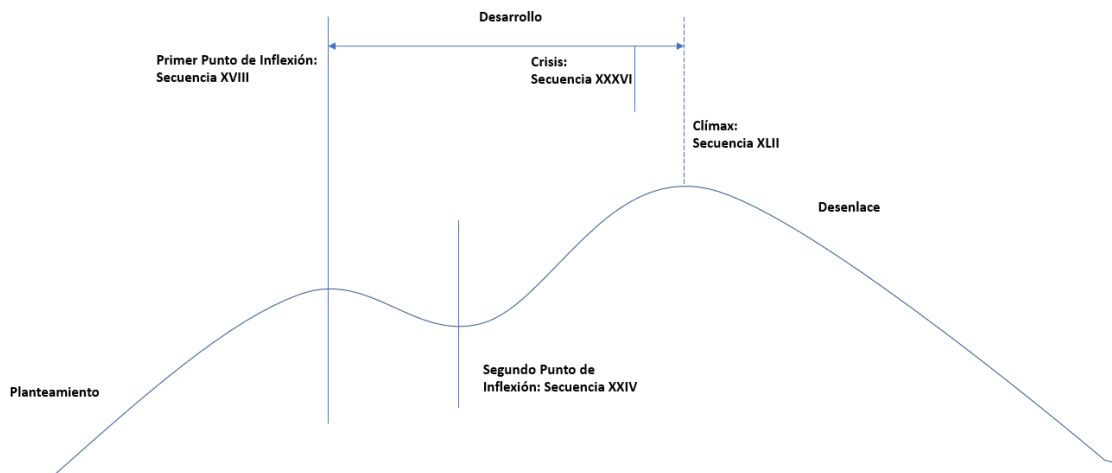


Imagen I

Para demarcar una secuencia son múltiples los criterios que se pueden adoptar, pero nosotros hemos utilizados las propias señales dadas por el montaje, tales como los fundidos, cortinillas o iris, que actuaron como una especie de signos de puntuación propios. Nuestro análisis arrojó 52 secuencias dramáticas las que integran otros cinco procesos más amplios que edifican los momentos constructores de la trama fílmica, así estas secuencias poseen una unidad argumental pues están constituidas por una serie de escenas organizadas a partir de planos que guardan entre si cierta relación, las cuales se establecerían de la siguiente forma:

- I. Presentación (1'33'')
- II. Musical *Mi carcanchita* (3'34'')
- III. Conociendo a Ofelia (5'50'')
- IV. La vida de Vicente (8'52'')
- V. En el sitio de taxis (9'57'')
- VI. El reencuentro con Ofelia (11'21'')
- VII. La entrevista (13'03'')

- VIII. El reportaje (15'27")
- IX. Amor platónico (17'49")
- X. Encuentro entre la abuela y Ofelia (18'46")
- XI. En la discoteca (22'43")
- XII. El enamoramiento (24'12")
- XIII. El traje de cuadros (26'02")
- XIV. La presentación de Vicente (28'20")
- XV. Embriagándose (29'24")
- XVI. Vicente y el novio (30'16")
- XVII. La traición y confrontación (31'19")
- XVIII. El hijo del pueblo (33'55")
- XIX. Aquí no ha pasado nada (34'40")
- XX. No más mujeres en mi vida (36'20")
- XXI. Ojalá que te vaya bonito (39'28")
- XXII. El Santuario (42'07")
- XXIII. Un hombre libre (42'45")
- XXIV. El accidente de avioneta (46'09")
- XXV. La curación (49'07")
- XXVI. Yeguas o gallinas (50'13")
- XXVII. El desayuno (52'30")
- XXVIII. El radio y la expulsión (54'24")
- XXIX. La decisión (56'10")
- XXX. La partida (58'40")
- XXXI. La adaptación (59'09")
- XXXII. El romanticismo de la abuela (60'03")
- XXXIII. Aquí se trabaja duro (61'57")
- XXXIV. ¿Con cuál te quedarías? (63'54")
- XXXV. Las llaves de mi alma (66'04")
- XXXVI. Enamorando a Carmen (68'33")
- XXXVII. Enamorando a Delia (71'25")
- XXXVIII. Enamorando a María (73'14")

- XXXIX. La cena (75'51")
- XL. La reconciliación (76'36")
- XLI. La reparación del radio (77'07")
- XLII. ¿Cuál de todas te gusta? (77'51")
- XLIII. Tener un harem (78'38")
- XLIV. La desnudez frente a Delia (21'03")
- XLV. El desamor de María (83'12")
- XLVI. La diferencia entre Julián y Carmen (84'36")
- XLVII. El beso de María y Julián (85'38")
- XLVIII. La felicidad de Carmen (86'26")
- XLIX. La confesión de Carmen (87'51")
 - L. No me guardes rencor (88'39")
 - LI. La domesticación de Carmen (90'06")
 - LII. El empoderamiento de Carmen (91'07")

Estas secuencias fueron integradas de tal manera que nos permiten seguir el hilo al proceso vivido por nuestro protagonista el cual se refiere esencialmente a sus encuentros y desencuentros amorosos. En este sentido la línea general de la trama se constituye con los intentos de Vicente por encontrar el amor "verdadero", es decir, aquella mujer que redescubra y valore en él, la pureza y bondad que constituyen su persona; así la trama lo somete a una serie de pruebas de las que sale fortalecido y quizás un tanto más poderoso, llegando a un desenlace cuando logra conseguir a esa pareja "anhelada."

Así *El hijo del pueblo* posee una estructura narrativa lineal ya que Vicente, el héroe de la película, parte del punto A (es un taxista en la capital del país) para llegar al punto B (la vida de pareja en un lugar idílico). Esta estructura recuerda desde luego al cine de la Época de Oro, que estuvo a su vez influenciado por el cine clásico estadounidense, al constituirse a partir de una noción continua de los acontecimientos de la historia. De esta manera, tal como ocurre con las tramas clásicas, en *El hijo del pueblo* es posible identificar fácilmente el planteamiento

(hasta la secuencia VI: El reencuentro con Ofelia/11'21''), el desarrollo I (hasta la secuencia XLI: La compostura del radio/77'07'), el clímax (en la secuencia XLII ¿Cuál de todas te gusta? /77'51'') y el desenlace (en la secuencia LII: El empoderamiento de Carmen 91'07'). En nuestra película entonces tal como ya lo mencionamos, el orden del discurso se rige por el orden de la historia y ésta, a su vez, es organizada en actos constituidos de secuencias que permiten determinar los procesos que definen la trama.

Como podrá observarse en el Esquema I del Anexo III, *El hijo del pueblo* posee cierta complejidad argumental pues tiene dos grandes giros argumentales, el primero tiene lugar por la traición y engaño de Ofelia y permite que el filme gire hacia su dirección dramática principal, empero algo importante que resulta necesario destacar es que durante el desenvolvimiento de la historia el problema fundamental, es decir, la búsqueda o más bien la llegada a la vida de Vicente de una mujer que lo ame, es enriquecida por una serie de procesos que se agolpan para dar espacio a obstáculos o elementos que ayudan a resolver el planteamiento principal.

Debido a la considerable cantidad de secuencias en este análisis nos enfocaremos exclusivamente a algunas, aquellas que mantienen o aglomeran en su contenido elementos que nos pueden ayudar a comprender las representaciones de las masculinidades desarrolladas por la película y que derivan en buena medida de la problemática principal, es decir, el encuentro del verdadero amor para Vicente.

Secuencia I: Presentación (1'33'')

1. P.G. Angulación contrapicada. Un coche se desliza sobre la calle mientras se observa a un hombre hacerle la parada. Este coche pasa sobre un charco de agua y moja al peatón. *Zoom in* sobre el peatón, quien arremete contra el chofer gritándole.
2. P.P. Angulación normal. Vicente conduce el coche, quien se carcajea plácidamente.

3. P.G. Angulación normal. Una mujer cruza la calle y el coche se detiene abruptamente evitando atropellarla, ella suelta una bolsa al piso.
4. P.P. Angulación picada. Vicente se asoma por la ventana mientras increpa a la mujer por qué lo asusto. Sonido *in* de claxon de coches.
5. P.G. Angulación picada. La mujer severamente increpa a Vicente diciendo que no tiene vergüenza, mientras él le dice que no hace falta, después comienza a pelar con otros conductores. Sonido *in* claxon de coches.
6. P.E. Angulación normal. Vicente de espaldas se asoma por la ventana del coche, quien le pregunta a la mujer si se verán en la tardecita, ella le reprocha su atrevimiento.
7. P.P. Angulación normal. Vicente está asomándose por la ventana del coche. Sonido *in* fuera de campo de la mujer quien increpa a Vicente sobre su atrevimiento.
8. P.E. Angulación normal. Sonido *in* fuera de campo. Vicente de espaldas se asoma por la ventana del coche. Mujer que viste uniforme de servicio doméstico, coquetea con Vicente y le informa la hora a la que sale al pan.
9. *Zoom in*. Angulación picada. Mujer se agacha a recoger la bolsa.
10. P.P. Angulación picada. Mujer de espalda y se encuentra agachada. *Zoom in* sobre sus glúteos. Sonido *in* fuera de campo de la voz de Vicente quien se muestra sorprendido por el cuerpo de la mujer. Sonido *off* de claxon. *Zoom out* de la mujer quien camina coqueta frente a Vicente.
11. P.E. Angulación normal. Vicente está asomándose por la ventana y se levanta suavemente sobre la puerta. Sonido *in* de claxon
12. P.P. Angulación picada. Mujer de espalda se levanta. *Travelling* ascendente siguiendo el cuerpo de la mujer. Sonido *in* de claxon
13. *Zoom out*. Angulación normal. Mujer gira y camina coquetamente frente a Vicente. Sonido *off* de claxon
14. *Zoom in*. Angulación escorzo. Vicente asomándose sobre la ventana del coche, mientras alaba a la mujer y grita al resto de los conductores que se esperen. Sonido *in* de claxon.

- 15.P.E. Angulación picada. Sonido *in* de claxon. Coche de Vicente comienza a moverse.
- 16.P.G. Angulación contrapicada. Coches transitando sobre la calle, uno de ellos se detiene.
- 17.P.Pi. Angulación picada. Vicente en angulación escorzo toca el claxon del coche. Sonido *in* de claxon.
- 18.P.M.C. Hombre sentado sobre un coche. Sonido *in* de claxon. Hombre gira la cabeza hacia atrás y pregunta qué está pasando y sí trae mucha prisa.
- 19.P.P. Vicente sentado en su coche. Sonido *in* de claxon. Vicente se asoma por la ventana y revira que se quite del arroyo vehicular.
- 20.P.M.C. Hombre sentado sobre un coche. Sonido *in* de claxon. Hombre revira a Vicente que le brinque.
- 21.P.G. Arroyo vehicular con una fila de coches. Sonido *in* de claxon. Vicente sale de su coche y se sube al coche frente a él. Brinca.
- 22.P. C. Vicente de espaldas confronta al hombre que continua dentro de su coche, sosteniendo enfáticamente que ya brinco. Sonido *in* de claxon. Vicente hace ademanes de que quiere pelear, mientras el hombre asegura que todo era una broma mientras echa andar su coche.

El hijo de pueblo comienza con un encuadre donde se observa un auto bajar por una colina, siendo el primer dialogo, el de un peatón parado en una esquina: “Ahí viene uno... taxi, taxi”, se escucha, aquel hombre se nos muestra con pantalones acampanados en una posición un tanto coqueta y moviendo la mano en señal de parada. El coche pasa de forma veloz sobre un charco de agua que se encuentra precisamente frente al peatón y lo salpica, evidentemente ha ignorado la petición, pero además ha agredido al solicitante. El peatón salta ágilmente y logra esquivar el agua, tras de esto este revira contra el conductor llamándolo “bruto, brutote, estúpido aldeano”, mientras le saca la lengua. No hay remordimientos en aquel conductor, quien ríe por su travesura.

La carcajada franca del cantante y actor Vicente Fernández durante el plano 2 (ver Fotograma 1), quien encarna a nuestro héroe, es la primera imagen que se puede ver del protagonista, aunque ya durante estos primeros segundos, el filme nos mostró elementos importantes para leer al personaje determinados en alta medida por la otredad, es decir, por la presencia del personaje peatón. La bajada estrepitosa y la reacción desproporcionada de parte del taxista contra una persona que no le estaba haciendo nada –muy al contrario, le ofrecía trabajo– exagera la lectura que se pueda construir sobre “la travesura”. ¿Qué tiene el peatón que pudo provocar semejante impropio por parte del taxista? ¿Qué quiere lograr el personaje de Vicente Fernández con hacer pasar al hombre por un mal rato?



Fotograma 1

Durante los primeros planos, generalmente, los filmes tienden a mostrarnos elementos de la personalidad de los personajes ya que el planteamiento de la problemática y la capacidad de reacción ante esta se define en buena medida por aquella. Antes hemos señalado que nuestro héroe realizó una travesura, es decir, cometió un hecho con picardía e ingenio que quebrantó normas sociales pero que, en el sentido estricto, parece tener una importancia reducida. Así, esta travesura podría leerse como algo sano y divertido cuyo objetivo es justamente pasar un buen rato.

¿Por qué la práctica del que será el protagonista del filme puede ser interpretada como una travesura? La respuesta se construye a partir del peatón: un hombre acicalado con una postura un tanto afeminada al solicitar la parada del taxi nos sugiere o invoca elementos del mundo social, luego cuando el taxista pasa sobre el charco de agua e intenta mojarlo, el tono de voz agudo del peatón y su reacción ante el hecho podría asentar o corroborar algo que en los primeros segundos ya se insinuaba, que aquel hombre es homosexual. Ahí reside el meollo en la construcción de la forma en que habrá de leerse la acción, no tanto en la práctica misma, porque la “travesura” tal vez no habría tenido la misma lectura si el hecho se hubiese perpetrado sobre una mujer de edad avanzada o sobre un niño, así la gravedad de la falta parece definirse por el estatus social de la víctima y su respetabilidad.

Desde luego que esta última lectura adquiere sentido en la interacción del filme con su contexto social, sin embargo, en este momento hay que pensar en términos meramente cinematográficos pues la película nos está diciendo que, intentar mojar a un peatón que parece homosexual ha de ser interpretado como una travesura. Esta última afirmación parece alejarse de un análisis sociohistórico del filme, sin embargo, en este momento por estrategia metodológica intentemos limitarnos a los meros mensajes fílmicos para avanzar más tarde hacia un análisis mucho más complejo. En este sentido, hay que poner atención en la manera en que se están construyendo estos primeros planos y poner sobre la mesa la idea de que el filme ha puesto la idea de que, hacerle una fechoría a un hombre homosexual debe ser divertido.

La película avanza siguiendo el recorrido de nuestro taxista, así en el plano 3 vemos a una mujer vistiendo ropa que sugiere que ella se dedica a las tareas del hogar, va cruzando la calle y mientras ocurre esto el taxista frena estrepitosamente para evitar atropellarla. Lo que sucede después continúa dándonos elementos de la personalidad de nuestro taxista: en el plano 4, vemos al protagonista asomarse por la ventana mientras le increpa a la mujer, en el primer diálogo que escucharemos del héroe de la película: “¡Ay mamacita que susto me diste!” (Fotograma 2). El

acento norteño de su voz, pero sobre todo su sonrisa picaresca unido al leve momento donde los ojos del taxista se mueven de arriba abajo, visiblemente recorriendo el cuerpo de la mujer, nos da elementos para continuar configurando su personalidad, así como sus valores.



Fotograma 2



Fotograma 3

En el plano 5, la ligereza con que nuestro protagonista reacciona frente a la objeción de la mujer cuando le cuestiona la falta de vergüenza frente a lo ocurrido, es reveladora, el argumento de “ni falta que hace”, normaliza en él la adulación sexual y la falta de tapujos para realizar flirteos casuales y ante el cuestionamiento, al contrario, el taxista avanza con firmeza: “¿Qué entonces qué? ¿nos vemos en la tardecita?”. La joven mujer continúa resistiéndose, pero él responde con una sonrisa franca que apunta a insistir en encontrar una respuesta positiva (plano 7), y sucede, en un segundo la chica pasa del franco rechazo a la aceptación coqueta (plano 8): “ahí trabajo enfrente, y a las siete salgo por el pan”. Nuestra taxista continua, y en medio del caos del tráfico y los cláxones que se escuchan en el sonido *in*, sigue el ritual de seducción: “salimos mi alma”, le contesta, para después ver a la cámara enfocarse en la joven trabajadora doméstica que se agacha al tiempo que se nos presenta un *zoom in* sobre sus glúteos. La música *off* y la voz del taxista hacen lo suyo para aligerar la situación y corroborar el donjuanismo del que será el protagonista de la trama: “¡yyy, ay mamacita, que chasis!”.

Luego nuestra cámara hace un *zoom out* para dejarnos ver a la joven mujer que camina coqueta frente al taxista, inmediatamente un *zoom in* se asegura que veamos la lascivia con la que el protagonista observa a la chica, él se gira descaradamente para sugerirnos que a pesar de que ella se encuentre fuera del campo de la cámara, él la sigue observando y en el dialogo: “y hecho en México”, aparece de la nada un dejo de nacionalismo. Las palabras finales del taxista en estos segundos de nuestra secuencia exhiben una ruptura en el trato que le merece una mujer y el resto de las personas que a su alrededor se encuentra, mostrándonos la molestia provocada por los otros conductores que no lo han dejado disfrutar tranquilamente a la joven sirvienta: “hombre, espérense”.

En este momento de la secuencia inicial el filme nos ha dado otros elementos interesantes sobre el que conoceremos más tarde como Vicente, y nuevamente aquí la presencia del otro es importante: una joven mujer voluptuosa que realiza trabajos del hogar. El taxista es un seductor de sirvientas que no se deja amedrentar, que insiste y no acepta un no por respuesta. De hecho, hay que

observar aquella resistencia inicial de la chica como importante, si esta no hubiera existido no habría seducción y el triunfo del seductor. La conquista del taxista supone el avance de una parte sobre otra, de un triunfo de él sobre ella, pero hay que matizar el acto de seducción pues los diálogos del taxista y su lenguaje corporal invitan más bien a la burla, en un sentido de mentira por diversión que a todas luces parecen buscar finalizar con algún acto carnal, o por lo menos estos son los mensajes que nos envía el filme cuando insiste, a través de los diálogos de Vicente, en sexualizar a la joven: “salimos mi alma” o “¡yyy, ay mamacita, que chasis!”, los movimientos corporales y de cámara. Entonces pues, el taxista no es un Don Juan en el sentido de héroe del amor, sino más bien un Don Juan, en el sentido primigenio, es decir, aquel que no se enamora, es un burlador en tanto que en ningún momento es un amante ni intenta serlo.

Igualmente, alimentado este arquetipo, nos encontramos con la indiferencia del taxista frente al caos vial que ha provocado su correría, esto es nutricio de la idea según la cual nuestro Don Juan es un hombre cuyas pasiones le lleva a desafiar leyes tanto humanas como divinas y no conoce freno para conseguir lo que desea. Desde luego este mensaje no es nuevo, ya nos lo había hecho saber el filme en los segundos anteriores, cuando por diversión el taxista hizo pasar un mal rato a un peatón, para el caso de la joven sirvienta existe aquí también un tono de burla, de ligereza, de asumir sin culpa y con franca liviandad las consecuencias de lo que ocurre.

Ahora vayamos a los segundos siguientes, ya que la presentación no se detiene con la conquista de la joven mujer. En el plano 15 observamos el arroyo vehicular mientras un coche negro se detiene, ello interrumpe el avance de nuestro taxista que ante la situación toca el claxon desesperado (plano 17); el otro conductor ya molesto increpa a Vicente, preguntándole “¿sí trae mucha prisa?”, el taxista responde gritando: “quítate, no seas nopal... me está esperando tu hermana”. La objeción del otro hombre vociferando: “bríncale”, es suficiente para que el protagonista se atreva a salir de su auto, se suba al coche del otro conductor para afirmar unos segundos después, “ya me brinque... qué traes güey melenudo...

bájate, bájate” (Fotograma 4). El conductor del coche negro se repliega y afirma que todo era una broma mientras recibe la orden de Vicente que circule entonces.



Fotograma 4

Observemos esto en medio de la contracción que ofrece la conducta del taxista. Recordemos que en los segundos anteriores él había hecho algo muy parecido a lo que hace en estos momentos el conductor del coche negro: había detenido la circulación vehicular y considerado exageradas las exigencias de los otros automovilistas. En estos últimos planos de la secuencia I, la posición de Vicente ha dado un giro de 180 grados, no sólo se muestra molesto, sino además agresivo con el conducto, intentando imponer su voluntad a toda costa.

En el plano 22, el filme nos muestra al taxista haciendo ademanes corporales para provocar la confrontación física, como resultado, el ejercicio del poder sobre el otro y con ello la coacción que supone, son logradas con relativa facilidad: el automovilista del coche negro retrocede con un, “no mano, todo era una broma”, y nuestro taxista sale victorioso por tercera vez, su expresión final es emblemática: “ah”, mientras sacude las manos en señal de que esto era de poca importancia.

La violencia arbitraria y casi visceral con la que el taxista responde frente a una situación que realmente pudo resolverse teniendo paciencia o con un intercambio de palabras apuntala lo que pareciera el objetivo de esta primera secuencia, a saber, mostrarnos al protagonista en un proceso de ascenso en su capacidad para imponer su voluntad, de lograr sus objetivos con una facilidad histriónica. En este sentido, la película a utilizado pocos recursos audiovisuales para conseguirlo, pareciera a veces como si solo la presencia de Vicente Fernández fuera necesaria para alcanzar lo que el personaje desea. Igualmente relevante es el carácter extremadamente ligero con el que el taxista asume las consecuencias frente a sus actos, siendo a partir de ahí que podríamos insistir en la idea que se pone sobre la mesa en este primer momento donde prevale una representación que se dirige a construir a un hombre visiblemente voluntarioso con una moral bastante relajada.

Recojamos esta última aseveración y presionemos sobre ella porque la película nos ha dado varios elementos para que concluyamos esto: divertirse a costas del otro, coquetear sin tapujos con una mujer en la calle y confrontar de forma arrebatada a otro hombre. Bajo esta premisa, lo moralmente aceptable implicaría el respeto a una serie de costumbres y normas que se consideran buenas para dirigir o juzgar el comportamiento de las personas en una comunidad, por ejemplo, haber aceptado la solicitud del peatón o declinarla de manera amable, ceder el paso a la joven mujer y haber tenido paciencia frente a la parada abrupta del otro conductor. Estas tres respuestas frente a las situaciones presentadas al taxista hubiera sido el comportamiento socialmente “aceptable”, pero como podemos observar este no se encuentra presente en nuestra secuencia, lo cual tampoco significa que el protagonista sea un inmoral, no lo es o no logra serlo en estos primeros actos, sino más bien asumió una moral relajada a través de la cual intenta tomar ventajas.

La película sin embargo juega esta toma de ventaja como un acto de astucia por parte del taxista y no como una práctica que descubre en él una moral bastante relajada. Aquí es donde se encuentra el carácter peculiar de este primer momento dibujando esta suspicacia en nuestro protagonista como una herramienta a través

de la cual se impone frente a las situaciones que se le presentan y que, hasta ahora, son poco conflictivas. Como ya señalamos, buena parte de dicho trabajo parece descansar no tanto en los sonidos o en los movimientos de cámara sino en la persistente sonrisa del actor y sus arrebatos irracionales, en su franqueza y en la facilidad con la que se desliza ante las situaciones, de forma que nuestro taxista es empoderado cuando se le representa capaz de resolver todo lo que se presenta a su favor, invocando aquel arquetipo utilizado con bastante frecuencia en el cine nacional donde Vicente es el mexicano que las puede todas. En este sentido habrá de medir esta primera secuencia apuntalando a este Vicente como un primigenio Juan Camaney que será muy popular dentro del cine del periodo, la pregunta interesante aquí ¿Cuánto de este recurso fílmico se sostendrá durante el desarrollo de la trama?

Secuencia IV: La vida de Vicente (8'52'')

1. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal cuestiona a Ofelia si sabe la razón de que un hombre como el labore como taxista. Sonido *in* del motor de un coche.
2. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia se toca suavemente la nariz mientras escucha a Vicente.
3. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que es una historia muy larga de contar.
4. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia se muestra fastidiada por la conversación.
5. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal cuestiona a Ofelia sobre cuántos años cree que tiene.
6. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia tiene la mirada perdida y se toca la cabeza en señal de cansancio.
7. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal cuestiona a Ofelia sobre su lugar de origen.
8. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia fija la mirada en el techo.

9. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que es de Huentitán El Alto, Jalisco mientras le pregunta a Ofelia cómo observa eso.
10. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia ve por la ventana.
11. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal vuelve a la conversación inicial sobre sus aventuras.
12. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia ve por la ventana.
13. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que se fue a los Estados Unidos y le dispararon al cruzar el río. Vicente mete su mano dentro del pantalón para mostrar la herida.
14. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia gira la vista hacia donde se encuentra Vicente.
15. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal con la mano metida adentro de su pantalón se repliega y prefiere no enseñarle la herida a Ofelia.
16. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia dirige la mirada hacia la ventana.
17. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que estuvo en Nueva York y que fue *sparring*.
18. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia dirige la mirada hacia la ventana y se toca suavemente el cabello.
19. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que después de estar en Estados Unidos se enroló en un barco para Europa, mientras pregunta a Ofelia si alguna vez a viajado en barco.
20. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia dirige la mirada hacia la ventana parece ignorar a Vicente.

21. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal dice que viajar en barco es la vida y no andar de taxista.
22. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia dirige su mirada hacia Vicente.
23. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal afirma que en Venecia fue gondolero.
24. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia continúa escuchando a Vicente y le aclara Nápoles, mientras sonríe.
25. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal le pregunta a Ofelia si conoce al “Mantequilla Nápoles” y habla sobre las ragazzas y los bambinos
26. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia dirige la mirada hacia la ventana mientras escucha a Vicente.
27. P.G. *Travelling* de la calle donde pasan unos caballos y sus jinetes. Voz off de Vicente afirmando que México es México.
28. P.P. Vicente en ángulo dorsal afirma que regreso para las Olimpiadas y ganar una medalla. *Zoom out* sobre Vicente quien se agacha para buscar en la guatera saca un estuche que muestra a Ofelia.
29. P.M.C. Ofelia en angulación escorzo. Voz fuera de campo de Vicente. Ofelia mueve la cabeza en señal de negativa.
30. P.M.C. Vicente en ángulo dorsal sacude el estuche y le dice a Ofelia que la caja está vacía pues en el último momento le robaron el triunfo.
31. *Decoupage*. P.D. Letrero que advierte: PRECAUCIÓN CRUCERO PELIGROSO. *Zoom out* de la calle donde se observa el taxi de Vicente. *Travelling* del coche en movimiento que se detiene suavemente frente a una casa. P.G. Vicente baja del coche mientras continúa diciendo que nunca dejo hablar a Ofelia, se dirige a la puerta del pasajero de atrás para abrirle.
32. P.A. Vicente en angulación dorsal abre la puerta del taxi para ayudar a Ofelia a salir.

33. P.M.C. Vicente en angulación normal hace una cara de sorprendido.
34. P.M.C. Ofelia sentada aun en el coche está a punto de salir del coche. Paneo sobre la parte del suelo del coche, Ofelia descubre un espejo justo debajo de sus pies.
35. P.M.C. Vicente se limpia la garganta y se gira disimuladamente frente a lo descubierto por Ofelia.
36. P.D. Ofelia sentada se observan sus piernas que regresan a darle un golpe al espejo en el suelo del coche para cerrarlo.
37. P.M.C. Vicente en angulación dorsal chifla ignorando lo que está pasando.
38. P.M.C. Ofelia sale del coche.
39. P.A. Vicente continúa chiflando y Ofelia se cuelga la bolsa en la mano, comienza a caminar. *Zoom in* sobre Vicente quien gira la vista hacia un punto fuera del campo. Música off de suspenso.
40. P.G. *Zoom in* sobre un letrero. Música off de suspenso. El letrero señala: DOCTOR ALFONSO CAMPOS PSICOANALISTA.
41. P.M.C. Vicente en angulación frontal. Desvanecimiento. Música *off*.
42. P.P. Ofelia en angulación frontal habla sobre las cualidades de Vicente. Música off. Desvanecimiento.
43. P.M.C. Vicente en angulación frontal se dice así mismo que deje de engañarse.

Esta secuencia parece larga por los constantes cambios en los planos utilizados para llevar a cabo la conversación entre Vicente y Ofelia, sin embargo, en cuestión de tiempo invertido por el filme, esta tiene en promedio más o menos la misma cantidad de segundos y minutos que el resto. Este pequeño fragmento es uno solo, el cambio de plano no implica realmente la irrupción o el ingreso de otras situaciones distintas para nuestro protagonista (como si ocurrió con la secuencia previamente analizada), esta linealidad la vuelve una secuencia relativamente estable en términos fílmicos, si acaso un corte a través de la degradación para dar espacio a

las fantasías y sueños de Vicente dan un poco de color. La secuencia es simple en construcción cinematográfica, como podrá observarse en el desglose de planos que la construyen, no hay muchos recursos de ángulos, movimientos de cámara o físicos, sonidos o incluso en las propias expresiones verbales de ambos actores, Vicente Fernández y Marcela López Rey, que en términos generales son más bien constantes y se mueven poco en términos dramáticos.

A pesar de lo señalado, hemos invocado esta secuencia como parte prioritaria de los trazos que la película nos da sobre Vicente, lo anterior no implica que nos esté proporcionando elementos nuevos sino, esencialmente, porque apuntala algunos significados que ya se nos habían enunciado en la primera secuencia. Otro elemento que es necesario explicar es que esta secuencia parece irrumpir o más bien ser parte de su precedente (Secuencia III: Conociendo a Ofelia 5'50") pero en el análisis más fino nos muestra que se trata no tanto del proceso a través del cual la película somete a Ofelia y a Vicente al conocimiento mutuo sino más bien al reconocimiento de Vicente.

Vicente vocifera, en lo que parece más bien un soliloquio que una conversación, una serie de prácticas en su pasado para intentar impresionar a Ofelia, todo el trabajo comienza como una imposición que tiene lugar a partir de una pregunta, a través de la cual el héroe del filme pretende inducir a la joven para conocerlo: "Oiga, ¿usted sabe por qué un tipazo, así como yo, anda metido en esto... en esto de la ruleteada? Es una historia larga de contar, pero muy interesante, verda de Dios", luego el protagonista incita de nuevo para que Ofelia le pregunte su edad, así como su lugar de origen. Vicente se muestra tranquilo, relajado y hablando con una gran soltura, mientras su interlocutora en pocas veces verbaliza algo durante estos planos, mientras que Vicente despliega una serie de aventuras frente a lo que pretende que sea su conquista: migrante ilegal, sparring, gondolero y deportista.

A pesar de que durante estos poco más de tres minutos apenas escuchamos un: "mmm" de Ofelia, así como "Nápoles" para corregir a Vicente, su lenguaje corporal responde (planos 2,4,6,8,10,12,14,16,18,20,22,24,26 y 29) al discurso del

taxista: indiferencia, incredulidad (Fotograma 5), fastidio (Fotograma 6), ternura e incluso un poco de burla se dibujan en el rostro de López Rey. Desde luego tal como nos los advierten estos planos, los esfuerzos de Vicente no rinden frutos, de tal manera que en los planos 34, 36 y 38, se observa la manera en que Ofelia sale de este primer contacto con el taxista sin mostrar algún interés incluso con cierta molestia después de descubrir el espejo colocado en el piso para observarle las piernas.

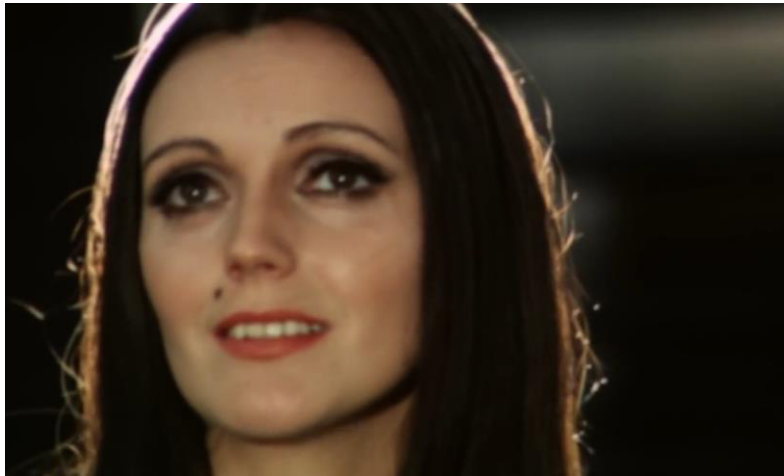


Fotograma 5



Fotograma 6

Luego más tarde en la transición del plano 41, los sueños de nuestro protagonista nos corroboran que este ha aceptado su derrota, así en el plano siguiente (plano 42) la película nos representa los deseos de Vicente de que Ofelia se enamore de él: “Ay Doctor estoy enamorada de un hombre pobre pero honrado, es guapo pero macho, taxista pero tapatío” (ver y un “Ay Vicente como te gusta hacerle al güey” en el último plano cierra el reconocimiento de la imposibilidad de acceder a Ofelia. (ver Fotograma 7)



Fotograma 7

A pesar de esta evidente derrota para el otrora conquistador, la secuencia otorga elementos para comprender un poco más sobre Vicente, él mismo construye un discurso hacia afuera dibujándose como un hombre joven, trotamundos, aventurero y excelente deportista, lo interesante aquí es reflexionar ¿por qué está haciendo esto? En la secuencia inicial, el taxista había desplegado su encanto apenas con una constante sonrisa y unos cuentos piropos para la joven sirvienta, pero en esta ocasión pareciera reconocer que la estrategia anterior no le servirá de mucho, de forma que empieza un recorrido representándose como algo que evidentemente pareciera que él cree suficiente para conquistar a la joven que, reconoce, está fuera de su alcance. Se sabe entonces limitado, insuficiente y construye una realidad sobre su pasado que considera pertinente para ella y para los caminos que debió recorrer un hombre lo suficientemente interesante para seducir aquella joven que considera inalcanzable.

El regreso a la realidad y al mundo que conoce el protagonista lo obtenemos en el plano 27, una calle donde se ven unos caballos con jinetes en pleno tráfico de la pululante ciudad, mientras la voz de Vicente fuera del campo nos recuerda que México es México (ver Fotograma 8). Este aire de nacionalismo ya se había puesto de manifiesto en la Secuencia I y aquí se introduce para resituar al protagonista en medio de una añoranza que lo hizo volver y abandonar sus correrías en el extranjero, sin embargo, el regreso a México, dentro de esta construcción discursiva no significó el fin de los intentos de Vicente por impresionar a Ofelia, al contrario, continúa hablando de ser ahora una estrella nacional que por la poca ética de otros no pudo culminarse.



Fotograma 8

¿Cuántas veces habrá aplicado este ritual? La película sugiere que varias, un estuche de una medalla olímpica vacío en la guantera envía el mensaje de que nuestro taxista tenía bastante preparado aquel discurso, sin embargo, se ha topado con una mujer que conoce el mundo del que Vicente habla e incluso le ha corregido suavemente un error cuando este recupera la famosa frase de Goethe: “Ver Nápoles y después morir”. El salto de sparring en Nueva York para descubrir a Muhammad Ali a Gondolero en Italia, y de ahí a corredor de Olimpiadas suena con tal naturalidad en la boca de Vicente que repiquetea lógica y credibilidad, lo cual coincide con el seductor que habíamos visto en la secuencia I. Aquí la soltura del actor Vicente Fernández, así como su frescura y sonrisa juegan, al igual que había ocurrido antes,

un papel prioritario para comprender el mensaje fílmico. Sin embargo, la película nos avisa, a través de la resistencia actuada por Marcela López Rey, que todo aquello no parece creíble, la pregunta que hasta ahora no queda resuelta es de dónde ella saco esta conclusión.

Por otro lado, en el plano 42, donde observamos por última vez a Ofelia, el filme traslapa a ella una serie de claroscuros que aparentemente tiene Vicente y que mueven al personaje a una complejidad importante, en tanto que nos da cuenta de la escala que construye sus valores o lo que considera destacable y negativo. Abordaremos estos significados más tarde, baste por lo pronto pensar en cómo la película ha dado un salto en la realidad de Vicente lo ha colocado en un doble espacio, donde se mueve entre la autonegación y la aceptación, entre lo que es y lo que desearía ser para lograr seducir a aquella hermosa mujer.

Secuencia IX. Amor platónico (17'49'')

1. P.G. Coche deportivo amarillo se estaciona. Música *off*.
2. P.M.C. Vicente y dos amigos, Magaña y Felipe, están en una caseta en el sitio de taxis, uno de ellos le avisa que Ofelia ha llegado. Música *off*.
3. P.M.C. Vicente gira abruptamente el rostro y desdibuja su sonrisa. Música *off*.
4. P.G. Coche deportivo amarillo se estaciona. Música *off*. Voz *off* de Magaña alagando el coche de Ofelia.
5. P.P. Vicente en angulación frontal, Magaña en el fondo. Música *off*.
6. P.M.C. Vicente y sus dos amigos, Felipe lo incita a conquistar a Ofelia. Música *off*. Vicente sale de la escena. Los dos compañeros taxistas, Magaña y Felipe, se pregunta si realmente tienen cara de tontos, ambos ríen.
7. P.P. Magaña, amigo de Vicente, desdibuja la sonrisa frente a la afirmación de Felipe que el único tonto aquí es él.
8. P.G. Coche deportivo amarillo estacionado, Vicente abre la puerta del lado del conductor y ayuda a Ofelia a bajar. Música *off* de *La carcanchita*.

9. P.M.C. Los amigos taxistas de Vicente en angulación frontal, Magaña asegura que Ofelia es demasiado para él y que el apropiado es el mismo. Música *off* de *La carcanchita*.

10. P.G. Coche amarillo deportivo estacionado. Vicente y Ofelia hablan mientras caminan. *Travelling* para dirigirse hacia el taxi. Ella asegura que al no traer cámara solo grabará los diálogos, Vicente espera en esta ocasión no hacer el ridículo, mientras le abre la puerta a Ofelia, ambos ríen y ella entra al coche. Música *off* de *La carcanchita*.

11. P.M.C. Felipe y Magaña en angulación $\frac{3}{4}$ continúan observando a la pareja, mientras uno de ellos señala que aquel ya subió a Ofelia al asiento delantero. Música *off* de *La carcanchita*.

12. P.G. El taxi estacionado, Vicente lo aborda y después lo enciende. Música *off* de *La carcanchita*.

13. P.M.C. Felipe y Magaña en angulación $\frac{3}{4}$ continúan observando a la pareja. Felipe asegura que Vicente ya conquistó a Ofelia, mientras Magaña reitera los atractivos de Ofelia. Música *off* de *La carcanchita*.

14. P.D. Micrófono sostenido por una mano. Voz *off* de Vicente asegurando que ha sido objeto de burlas por sus amigos debido al reportaje. Música *off* de *La carcanchita*.

15. P.P. Ofelia en angulación frontal sonrío. Voz *off* de Vicente. Ofelia asegura que a veces la gente es estúpida y le pide a Vicente que la trate como si fuera una chica que le gusta. Música *off* de *La carcanchita*.

16. P.P. Vicente en angulación frontal sonrío. Voz *off* de Ofelia pidiéndole que le explique cómo es que conquista a las mujeres. Vicente mantiene la sonrisa y le asegura a Ofelia que esta vez lo puso en una situación muy complicada. Música *off* de *La carcanchita*.

17. P.P. Ofelia en angulación frontal le cuestiona a Vicente si parece tan desagradable. Música *off* de *La carcanchita*.

18. P. M.C. Ofelia y Vicente en angulación frontal, sentados en el coche Vicente le dice que es por la diferencia y por cómo es Ofelia, hasta en el olor son diferentes, mientras Vicente se acerca a Ofelia para olerla, después se vuelve sobre él para olerle a sí mismo. Ofelia le pregunta a Vicente si no tiene imaginación. Música *off* de *La carcanchita*.

19. P.P. Vicente en angulación frontal le responde a Ofelia que imaginación es lo que le sobra. Música *off* de *La carcanchita*.

20. P.P. Ofelia en angulación frontal mueve los ojos. Voz *off* de Vicente quien le asegura que no es posible que le diga lo mismo a ella que a una chamaca de su categoría. Música *off* de *La carcanchita*.

21. P.P. Vicente en angulación frontal le afirma que no es posible que le diga lo mismo a ella que a una chamaca de su categoría. Música *off* de *La carcanchita*.

22. P.D. Micrófono sostenido por una mano. Voz *off* de Vicente quien dice que no puede hacerlo además con el micrófono presente. Música *off* de *La carcanchita*.

23. P.P. Ofelia en angulación frontal cuestiona a Vicente si le tiene miedo al micrófono o a ella. Música *off* de *La carcanchita*.

24. P.M.C. Ofelia y Vicente en angulación frontal, sentados adentro del coche. Vicente le asegura a Ofelia que él no le tiene miedo ni al diablo que ahora sabrá quién es él pero que después no se queje. Ofelia acepta el reto. Vicente se carcajea y enciende el coche. Música *off* de *La carcanchita*.

Esta secuencia parece valiosa por el inicio de una nueva etapa en la relación entre Vicente y Ofelia, así como el reconocimiento explícito por parte de él, de que se sabe inferior a ella. En términos de recursos fílmicos existe mayor complejidad ya que hay varios de estos utilizados, un par de melodías fuera del campo guían al espectador hacia el tono ligero de la secuencia, el uso de un breve *travelling*, primeros planos y un par de planos detalles sobre el micrófono. En términos de la trama aquí hay un pequeño giro que va a permitir que el nudo dramático escalé hacia su primera crisis.

La secuencia abre con la llegada de Ofelia y la subsecuente sorpresa de Vicente ante el arribo de la joven. El primer plano (plano 3) con el que podemos observar el rostro de nuestro héroe posee un breve aire de desencajo. Luego la incitación de Felipe a Vicente para que le “eche los perros”, nos habla de la enorme camaradería de estos hombres, que sobre todo permite de alguna forma desahogar la tensión que se dibujó en Vicente, ayudándole a que se reestablezca al breve momento del plano anterior. El héroe de la película se dirige hacia el coche de Ofelia, ahí le abre la puerta a la joven y le ayuda a bajar, mientras en el plano 11 otra vez el filme insiste, a través de los diálogos de Magaña y Felipe que, Ofelia es demasiado para Vicente.

La reportera explica al taxista que debido a que no trae cámara solo harán la grabación de voz, este responde otra vez exhibiendo sus limitaciones frente a la joven: “pues a ver si esta vez no me pongo tan atarantado sino pobres taxistas... los voy a hacer quedar en ridículo”. Luego en el plano siguiente el dialogo entre Felipe y Magaña continúan en el proceso de evaluación de la relación entre Vicente y Ofelia, Magaña asegura que ella ya se subió al asiento delantero, luego en el plano 13, Felipe afirma que parece seguro que Vicente ya ha conquistado a Ofelia (Fotograma



Fotograma 9

Observemos los diálogos en los amigos taxistas de Vicente pues parecen tener poca importancia en el desarrollo de la trama y en este momento realmente así es, su presencia resulta casi irrelevante; sin embargo, hay que verlos en medio de las señales que la película nos está enviando para constituir su mensaje. Bajo esta premisa la lectura se constituye a partir de la insistencia de ellos, aunada a la de Vicente, por describir a Ofelia muy por encima, desde su coche hasta su olor, como nos muestra más tarde la película en el plano 18. Veamos que su valor se mide en la medida que insisten y al hacerlo corroboran y agudizan algo que ya se había enunciado en las secuencias previas alrededor de la posible relación amorosa entre Vicente y Ofelia, de no existir esto, el mensaje no hubiera tenido la fuerza que se encuentra hasta este momento presente en el filme. Ellos juegan, sin embargo, una triple función: de hacernos saber que las diferencias sociales entre Vicente y Ofelia no son sólo mero producto de un sentido de inferioridad por parte de nuestro protagonista, pero además también de estimularlo a él para que se atreva a conquistarlo.

Detengamos un poco más en este último punto porque queremos cuestionar sí esto último era necesario. Vicente se ha mostrado hasta este momento con una soltura impresionante, de tal suerte que había provocado la sensación de que realmente esto era innecesario, pero su rostro envuelto en desconcierto en el plano (ver Fotograma 10) ha cuestionado esta premisa construida también con bastante esfuerzo a lo largo de los 15 minutos 34 segundos transcurridos en el filme. En este sentido, parece existir una lucha interna en Vicente, entre sus deseos y las propias limitaciones autoimpuestas, y también ahora corroboradas en el grupo a donde este pertenece. La inseguridad parece resistir y sus compañeros están ahí poniéndolo en su posición social pero también empujándolo a que la conquiste. En este sentido, su presencia resulta necesaria para el atrevimiento y para sentir el respaldo, pero también para mostrar el espectáculo de conquista que se verá en los últimos planos.



Fotograma 10

En el plano 13, otra vez Felipe y Magaña observan a la pareja: este último establece que Ofelia ya se subió adelante del taxi mientras el otro responde que Vicente ya ha logrado conquistarla. El elemento simbólico para ambos taxistas es que ella tomó la decisión de ocupar el asiento de copiloto y no el de pasajero, rompiendo con esto la distancia que había entre Ofelia y Vicente. Pero hay que reflexionar aquí que realmente el mensaje es poco claro en términos del desarrollo dramático, ya que recordemos que Ofelia está trabajando en un reportaje sobre el mundo de los taxistas, por lo que pareciera lógico que el cambio de lugar es consecuencia de su trabajo y no tanto la culminación de la seducción, es decir, en una primera impresión no se percibe tan automática una lectura donde el hecho de que ella se haya trasladado del lugar de pasajero al de copiloto fuese un acto de conquista. (ver Fotograma 11).



Fotograma 11

La falta de nitidez en el mensaje fílmico se ilumina cuando en el plano señalado la película nos da la señal del significado que debemos dar al cambio de Ofelia dentro del taxi o invitarnos a leerlo así, de forma tal que en este sentido también resultan prioritaria la presencia de ambos personajes. Esto último nos lleva a algo que ya habíamos referenciado brevemente, la insistencia de presentarlos como los espectadores de romance, ayudándonos a aquilatar los significados. Ellos juegan un papel fundamental en glorificar la conquista y en volverla el triunfo de Vicente a través de la admiración, ya que a diferencia de lo que había ocurrido con la sirvienta, aquí hay un éxito mucho mayor: “¡que cuero tan fabuloso y yo sin zapatos!”, expresa Magaña, exacerbando que Vicente ha logrado alcanzar lo que parecía inalcanzable.

Empero hasta este último plano (13) todo ha sido interpretación de los dos taxistas ya que en el sentido estricto aún no se ha observado una cercanía entre Ofelia y Vicente. Los planos siguientes nos avisan que lo que hasta hace un poco eran puras especulaciones de los amigos de nuestro protagonista apuntan a un flirteo por parte de Ofelia. En el plano 15, Ofelia le pide a Vicente que, como parte del reportaje, la seduzca como lo hace con otras chicas, la respuesta del taxista es emblemática: en el plano 16 observamos nuevamente el rostro del actor Vicente Fernández sonriendo al tiempo que se rasca la cabeza visiblemente nervioso y un poco desconcertado. El antiguo seductor que habíamos conocido en la Secuencia I

parece disolverse, “palabra que ahora si me la pone retedifícil” exhibe la incapacidad de responder de manera adecuada la solicitud.

Ofelia revira y le pregunta al taxista si esta respuesta se debe a que no la considera atractiva, a lo que él responde que el problema está en la discrepancia que existe entre los dos, utilizando como argumento la diferencia en el olor mientras se acerca tímidamente a ella para olerla y después se huele a sí mismo. Luego lo que ya se había construido a través de algunos planos y sus recursos cinematográficos, la diferencia entre Ofelia y el resto de las mujeres: en el plano 21 Vicente afirma que no puede decirle lo mismo a ella que a una “chamaca de su categoría”, además que otro gran enemigo es el micrófono (plano 22). Efectivamente, la película sigue insistiendo en las significativas diferencias entre las otras conquistas de Vicente y Ofelia, siendo esto la base de las dificultades para seducirla, pero además de que nuestro taxista se presente en el plano 16 no muy seguro de controlar la situación, Ofelia lo nota; de forma que, en el plano 23, le cuestiona si todo esto se debe más bien a que le tiene miedo a ella.

Ofelia lanzó el reto cuestionando a Vicente de manera abierta sobre la posibilidad de conquistarla y él asumió con bastante hombría el desafío, asegurando que ahora ella sabrá quién es realmente “Vicente Aurelio Martínez López, no más después no se queje”. Como podrá observarse en el plano 24, nuestro taxista se repuso ante la condición de vulnerabilidad con que lo habíamos visto en algunos planos de la secuencia, de suerte que, la suavidad y humildad con la que se expresó cuando hablo de las diferencias sociales entre ambos ha desaparecido, ahora lo vemos seguro de sí y rebosando la sonrisa que tanto lo ha peculiarizado hasta aquel momento de la película. Ahora viene la gran pregunta ¿Vicente ha conquistado realmente a Ofelia o todo es más que una parte del reportaje?

Secuencia XII. El enamoramiento (24’12’)

1. P.P. Vicente en angulación lateral adentro de su coche. Sonido *off* de un claxon. Vicente le pregunta a Ofelia qué a donde van a parar. Música *off* de la canción *Los conozco a los dos*. Vicente retira a Ofelia y le dice que ya estuvo del teatrillo,

mientras Ofelia sostiene el micrófono en la mano, y le dice fin del negocio, ahora va por nuestro gusto.

2. P.P. Vicente en angulación frontal, le pide a Ofelia que pare todo aquello porque él es un hombre que se atreve y siempre y cuando conozca el terreno.

3. P.P. Ofelia sentado sobre el asiento del coche, en angulación frontal con voz *off* de Vicente, le cuestiona a este sí nunca deja de sentirse taxista.

4. P.P. Vicente en angulación frontal, le responde a Ofelia que eso es lo que es, un taxista.

5. P.P. Ofelia en angulación frontal, le pide que lo que quiere es que la bese.

6. P.P. Vicente en angulación frontal le cuestiona a Ofelia que a donde es a donde van a ir a parar.

7. P.P. Ofelia recargada sobre el asiento del coche está observando a Vicente mientras le responde que llegarán hasta donde él quiera.

8. P.P. Vicente en angulación frontal adentro de su coche, hace la aclaración que su pregunta se refiere hacia dónde van a llegar en el futuro, mientras agacha la cabeza brevemente.

9. P.P. Ofelia recargada sobre el asiento del coche está observando a Vicente reitera que llegarán hasta donde él quiera.

10. P.P. Vicente en angulación frontal adentro de su coche. Música *off*. Vicente le pide a Ofelia que no sea exagerada que puede pasar que él se aloque y le pide matrimonio.

11. P.P. Ofelia sentada sobre el asiento del coche. Voz *off* de Vicente quién le pregunta a Ofelia que no aceptaría su propuesta de matrimonio, Ofelia asegura que tal vez sí.

12. P.P. Vicente en angulación frontal adentro de su coche. Música *off*. Vicente le pregunta a Ofelia que le responda con la verdad y si se casaría con un hombre como él.

13. P.P. Ofelia sentada sobre el asiento del coche le responde que él qué piensa mientras sonrío. Música *off*.

14. P.P. Vicente en angulación frontal escucha a Ofelia y sonrío mientras baja la mirada, asegura que nunca se había sentido como idiota. Voz *off* de Ofelia asegurando que se siente igual que Vicente. Música *off*.

15. P.P. Ofelia sentada adentro del automóvil, sonrío y asegura que la situación le parece divertida.

16. P.P. Vicente y Ofelia en angulación perfil sentado adentro del coche. Vicente le confiesa que nunca fue brasero, ni fue gondolero y tampoco habla idiomas que él es sólo un taxista. Música *off*.

17. P.P. Vicente en angulación frontal le dice a Ofelia que las mujeres de la clase a la que el pertenece tienen que atenerse a lo que el hombre gana. Música *off*.

18. P.P. Ofelia sentado en el coche, escucha a Vicente, después le pide que ya no hable tanto. Música *off*.

19. Vicente y Ofelia en angulación perfil sentado adentro del coche. Ofelia toma a Vicente de la nuca y se acerca a él para darle un beso. Música *off*.

Esta secuencia es medular dentro del estallido de la primera gran crisis que embargará a nuestro protagonista, es decir, el espectador difícilmente podría comprender la reacción que tendrá Vicente en las secuencias posteriores y su huida a *El Santuario* más tarde. Igualmente, en términos de desarrollo dramático resulta valiosa porque ofrece una lectura mucho más compleja del héroe, en tanto que se construye una distancia entre el Vicente de la primera secuencia, de aquí se desprende, el otro elemento interesante pues nos da la oportunidad de observar y mostrar la complejidad en las representaciones de las masculinidades durante el periodo.

Como ha venido ocurriendo hasta este momento la secuencia es muy simple en el uso de recursos cinematográficos, pero mucho más densa como puente para conocer una dimensión diferente de Vicente. Asimismo, la secuencia se lee bajo

una noche de parranda entre Ofelia y Vicente que desemboca en un arrumaco entre ambos al interior del taxi, tan es así que la película nos da la indicación dejando filtrar parte de la música de fondo que se utilizó como recurso en la secuencia previa.

En el plano 1, la película nos muestra a los dos amantes en un beso apasionado al interior del taxi, pero esto llega a su fin por petición del propio Vicente. En el mismo plano 1, el taxista aleja sorprendentemente a la joven para exigirle ponerle fin a la farsa que se está perpetrando entre ellos constituida en medio del reportaje realizado por Ofelia, para después cuestionarla, sí quiere que aquello llegue hasta el auténtico final. Ofelia responde que el negocio ha finalizado y lo que pasará entre ellos a partir de aquel será por el gusto de los dos, mientras guarda el micrófono que antes sostenía en la mano. La respuesta de Vicente en el plano siguiente iniciará el desdoblamiento de un discurso alrededor de sus anhelos o expectativas dentro de su relación con Ofelia. El cambio de tono en la voz del actor Vicente Fernández dibuja los trazos a partir de los cuales debemos leer sus palabras: con un dejo casi de súplica, el taxista le pide a Ofelia que detengan todo eso porque “él es de los que se avienta con los ojos cerrados, pero cuando conoce el terreno”.

La joven responde cuestionando a Vicente sí nunca deja de sentirse taxista, en el plano 4, la condición dramática del actor no se ha modificado y con un tanto de pesadumbre responde: “nunca, eso es lo que soy”. Ofelia desplegando su sensualidad le pide: “quiero que me beses”, mientras él vuelve a cuestionar, ¿a dónde vamos a parar?, a lo que la joven responde: “a donde tú quieras”. (ver Fotograma 12) Vicente corrige su cuestionamiento inicial, mientras mantiene el tono dulzón y apesadumbrado, “quiero decir para el futuro”, “a donde tú quieras” ratifica Ofelia. Vicente se repone por un leve momento y sube su voz, exigiéndole a la joven que no hable de más porque podría alocarse y pedirle matrimonio, ¿verda que no?, enfatiza. Ofelia responde, “a lo mejor sí”. En el plano 12, Vicente intenta escudriñar aquellas palabras y le pide que le hable con la verdad y en el plano siguiente Ofelia responde: ¿tú qué crees?



Fotograma 12

Estacionemos en estos planos para enlazarlos como una conversación plagada de los deseos de Vicente y la necesidad de Ofelia por mantener el hilo de la relación que tiene con el taxista. Durante el primer plano Vicente corta de tajo aquel encuentro apasionado para exigirle a Ofelia que detengan aquello que en principio tendría un tono de falsedad, en el contexto del reportaje realizado por la reportera, pero Ofelia no quiere que aquello finalice, guardando el micrófono como acto simbólico de que, a partir de ahí, aquello se volverá algo real. Pero Vicente no se conforma con aquella respuesta y desea más, cuestionando a la joven sobre el futuro de la relación, desde aquí Ofelia parece moverse en una tesitura diferente respondiendo que hasta donde él quiera, mientras en el plano 5 observamos a la actriz desplegar su sensualidad pidiéndole a Vicente que la bese (ver Fotograma 13). El taxista se muestra esquivo y otra vez insatisfecho, quiere ahondar, ir más allá, por ello pregunta ¿A dónde vamos a parar?, la respuesta de la joven, cargada nuevamente de erotismo es: a donde tú quieras, pero Vicente nuevamente no quiere eso, quiere obtener algo certero y aclara que se refiere no al corto plazo sino al futuro.



Fotograma 13

Presionemos un poco más sobre la actuación de López Gay y la manera en que esta expresa su sensualidad para intentar seducir a Vicente y evitar así que aquel arrumaco termine. Ofelia se muestra solícita y dispuesta a avanzar en todo lo que el taxista le pide: “a donde tú quieras” responde en el plano 7 y 8 ante los cuestionamientos sobre el futuro de la relación. Su respuesta suena la réplica perfecta a las fantasías de cualquier hombre, en medio de una cita que a todas luces parece que debía culminar en relaciones sexuales, pero es evidente que Vicente no quiere eso o, quizás más bien, no sólo quiere eso. Su voz y lenguaje corporal muestran seriedad y la sonrisa que había embargado al actor durante buena parte del filme ha desaparecido, él avanza con tono de formalidad porque busca una respuesta en este sentido (ver Fotograma 14).



Fotograma 14

Así Vicente parece reconocer en la ambigua y solícita réplica de la joven reportera, un tono de exageración y locura que debe ser aclarado, sin embargo, por un leve momento se deja arrastrar por la fantasía objetándole que no exagere y deje de decir locuras, abriendo el camino para llevar la conversación al siguiente nivel, casi metiendo hilo para sacar hebra le dice a la joven en el plano 10: “¿qué tal si me aloco de veras y te propongo matrimonio?” Aquí la respuesta de Ofelia es simbólica, en el plano 11, la sensualidad que había embargado a López Gay desaparece, su sonrisa se borra y esquivan con la mirada al taxista (ver Fotograma 15), pero esto apenas dura un breve segundo porque después la joven reportera se recupera y vuelve a ser la mujer que ha mantenido el control de la conversación afirmando: “a lo mejor sí”. Una vez más Vicente no cree que todo sea tan fácil, y le pide que le conteste con la verdad, “a lo macho”, Ofelia mantiene el silencio para después contestar con una pregunta, ¿tú qué crees?



Fotograma 15

El filme tiene mucho cuidado en no enunciar o verbalizar los sentimientos de Vicente por Ofelia, sin embargo, el enamoramiento de él se respira en esta serie de planos expresado a través de los deseos de él por tener una relación formal. Las respuestas ambiguas de parte de Ofelia la mantienen bajo el control del futuro de la relación, otorgándole la libertad para elegir lo que considera pertinente para ella, si bien hay que reconocer que estas respuestas parecen más apuntar a un sí que a una negativa, de cualquiera de las formas es necesario señalar que en el sentido estricto Ofelia no da una respuesta propiamente positiva a Vicente. Él, en cambio, ha dejado ver sus anhelos, poniendo prácticamente todas las cartas sobre la mesa, se sabe vulnerado, expuesto y lo enuncia en el plano 14 reconociendo que jamás se había sentido así, “como un idiota”. Ofelia asevera entonces que se siente igual (plano 15) pero la película logra mantener entre ellos una distancia importante: ella sonríe y asegura que a pesar de que se siente así “como una idiota” lo considera divertido.

La empatía que parece sentir la reportera construye una fantasía de intimidad y complicidad que lleva a Vicente a continuar dimensionando su realidad, reconociendo frente a ella que no fue ni bracero, ni gondolero, ni le han dado un balazo, negando todas las prácticas que desde su lectura le habían permitido seducir a Ofelia. Pero nuestro héroe no se detiene ahí y avanza asegurando: “acá... entre la clase de nosotros, las mujeres se tienen que atener a lo que uno gana”

(plano 17). Ofelia no quiere ahondar o concluir esa conversación en los términos de Vicente y se impone esquivar recurriendo a su sensualidad para desviar otra posible respuesta, así le pide sensualmente a Vicente que pare de hablar mientras se acerca a él para darle un beso (plano 19)

Al finalizar esta secuencia podemos ver como el taxista ha desnudado sus emociones y expectativas frente a Ofelia mostrando que, para él, ella no es una aventura de una noche. La joven reportera se muestra controlada y sabe sortear, relativamente, la conversación a fin de no perder ni su libertad, pero tampoco el hilo del control sobre Vicente. Otro dato importante es que, a diferencia de la forma en que la película nos había mostrado a Vicente durante la secuencia 1, aquí vemos a un hombre enamorado que desea formar una familia y que se expone frente a ella, hablando de las limitaciones que tendría a su lado. Desde luego, la respuesta de Ofelia es reveladora, pero coincide plenamente con lo que habíamos visto de ella hasta aquel momento, ya que justo durante el plano 18 se muestra por segunda vez resistente e incapaz de responder ante esta situación, apelando a la seducción que ha despertado y agenciándose nuevamente el control de la situación. Sin embargo, hay que observar que, en el largo plazo, el protagonista del filme le describe a Ofelia, un escenario donde ella quedaría supeditada a la situación financiera de él por lo que esto vuelve un tanto confuso establecer, hasta este momento, si su renuencia a hablar sobre un futuro juntos se debe a una falta de correspondencia en los sentimientos que profesa hacia él o, más bien, no quiere abordar un tema que implicaría mucho más tiempo de negociación en pareja.

El filme ha complejizado la personalidad de Vicente, arrastrándolo hacia la exposición de su vulnerabilidad, vinculada con el miedo a ser rechazado por su condición de ser sólo un taxista que, financieramente, no podría mantener el estilo de vida al que está acostumbrado Ofelia. En este sentido, la película no nos ha dicho nada nuevo, al contrario, ha sido muy constante en señalar esta situación, que a veces parece un trauma que embarga a Vicente, y esto a pesar de que esa mujer, en principio inalcanzable, se encuentra a un lado de él, suplicándole que la bese. Por otro lado, la película ha invertido recursos durante esta secuencia para mostrar

a Ofelia esquiva frente a las declaraciones de Vicente sembrando la incertidumbre sobre el futuro de la relación, dejando entrever un cierto tono de indiferencia por parte de la joven alrededor de un posible futuro juntos entre los dos amantes.

Secuencia XVII. La traición y confrontación (31'19'')

1. P.P. Vicente en angulación perfil. Voz *off* de Ofelia, Vicente está escuchando la discusión entre Ofelia y su novia.
2. P.P. Ofelia en angulación escorzo. Sonido *off* de murmullos. Ofelia se acerca a su novio y le da un beso.
3. P.A. Ofelia y su novio se dan un beso apasionado en medio de los invitados a la fiesta. Vicente se ve en fondo camina hacia la pareja.
4. P.M.C. Vicente toma al novio de Ofelia de un brazo y lo golpea. Grito *off* de Ofelia.
5. P.M.L. Vicente y Ofelia en angulación perfil, ella le cuestiona a él, haber golpeado a su pareja llamándolo imbécil.
6. P.P. Vicente en angulación frontal le contesta a Ofelia que no se ha creído nunca nadie que más bien creyó en ella y eso es diferente.
7. P.P. Ofelia en angulación frontal se abraza a sí misma, mientras baja la mirada al escuchar a Vicente.
8. P.P. Vicente en angulación frontal le contesta a Ofelia que más bien creyó en ella para compañera de toda su vida.
9. P.P. Ofelia en angulación frontal levanta la mirada.
10. P.P. Vicente en angulación frontal continúa diciéndole a Ofelia que se equivocó con ella de forma definitiva, y que ahora sabe lo que ella vale y lo que él vale.
11. P.A. Vicente y Ofelia en angulación fértil, él le grita a ella que es un pobre tarugo digno de lastima. Una de las invitadas le señala a Vicente que ya están los mariachis retando a este para demostrar si realmente sabe cantar. Vicente responde, dirigiéndose a Ofelia, que cantará para desquitar las copas que ha bebido pues no

quiere deber nada. Vicente les pide a los mariachis *El hijo del pueblo*, mientras en el fondo, el novio de Ofelia se está levantando.

Estamos ante una de las secuencias más cortas de toda la película, pero una de las más importantes en tanto que complejiza, de una forma muy interesante, la personalidad de Vicente. Nuestro héroe se encuentra en uno de los momentos más tensos y dramáticos a los que le ha sometido el filme hasta ahora, y el que más requería de la capacidad actoral de Vicente Fernández. La película lo ha colocado en el ojo del huracán, para ello lo dibuja rodeado de una parte de los invitados, quienes se encuentran a la espera de su respuesta frente a lo sucedido en las dos secuencias previas.

Salvo un par de planos americanos y un plano medio largo, un elemento interesante de este momento es que buena parte de la secuencia sucede en primeros planos, otorgándole así un poco más de impacto a la reacción de Vicente y Ofelia ante lo sucedido, de forma que la cámara hace esfuerzos para que nosotros también observemos al taxista. La secuencia abre con un primer plano de Vicente que nos hace especular que ha escuchado y visto todo lo sucedido entre Ofelia y su novio. En el plano 4, lo ratificamos, pues vemos al taxista tomar del brazo al novio, golpearlo, para después dejarnos ver la reacción de Ofelia, que le imprimió un poco más de dramatismo a la secuencia, llamando a Vicente “estúpido”, “imbécil taxista” y cuestionándole, “¿quién se ha creído?” Esto ha sellado el fin de la relación sin duda, pues pudo ocurrir que ella tuviera una reacción más afable frente a él, así está implícito que su respuesta violenta arrastra la premisa de que se ha decidido por su novio o pareja anterior.

En el plano 6, el rostro de Vicente no dibuja dolor sino más bien estoicismo y templanza (ver Fotograma 16), el arrebató fue uno y ahora solo le queda levantar lo que Ofelia tiró por la borda, se lo dice: “Creí en ti que fue diferente... creí en ti para mi compañera de toda la vida... pero ya veo que me equivoqué de a tiro... ahora sé lo que vales tú y lo que soy yo”. La película montó de manera precisa estos planos para asegurarse que podamos ver a Ofelia, cada una de las breves pausas

que hace Vicente intercalan un plano donde percibimos a la joven reportera afligida, apenada y silenciosa.



Fotograma 16

La reacción de la actriz López Gay (Ofelia) es medular para dimensionar lo que su personaje ha provocado a Vicente, en tanto que, de forma silenciosa escucha el soliloquio del protagonista, quien en los planos 6,8 y 10 expone al hilo las condiciones con las que se aventuró a mantener una relación con la joven. El sufrimiento que se dibuja en el rostro (ver Fotograma 17) y en el cuerpo de Ofelia habla de su culpa (Ver Fotograma 18), pero también del comienzo de la expiación, mientras Vicente se exhibe dolido, tal como lo enuncia en su discurso, pero engrandecido en el conocimiento de sí mismo. El aire de reproche a Ofelia lo confirma de repente sin responsabilidad dentro de todo lo que ha ocurrido, su único error fue haber creído en ella como se lo expone claramente, de esta forma, el personaje de la reportera es un elemento vital para entender la brújula moral del filme, quien es exhibida frente a sus propios invitados como la culpable, y la que merecería más bien ser humillada, sin embargo, hay un tamiz sermonístico en el corazón de sus palabras que se enarbolan aquí con la finalidad de reprender a Ofelia y quizás más bien corregirla.



Fotograma 17



Fotograma 18

La caída y el silencio del rival de amores es otro elemento que es necesario exhibir para entender las aristas del mensaje enviado por el filme. Sólo al final del plano 11 volvemos a ver al novio de Ofelia que se mantiene mudo durante el reproche que le hace el taxista a la joven, dando la indicación de que el golpe dado por Vicente fue lo suficientemente certero como para dejarlo inmovilizado durante el tiempo necesario para que el otro desarrollara el sermón que responsabilizaba a la reportera de lo acaecido. La imposición física de Vicente frente a otro hombre le otorga fuerza al personaje y lo mantiene, a pesar de la evidente derrota, en un lugar de dominio y sostenimiento de su dignidad, así como el honor lesionado. A pesar de que el joven no parece tener ningún tipo de adeudo con Vicente, es necesario

hacer mención de que la primera respuesta del taxista fue golpear a aquel hombre, siendo esto vital para comprender cómo es que la violencia física se ejerció sobre un par, es decir, otro varón, a sabiendas de que él parece ser una víctima más de las aventuras de Ofelia. (ver Fotograma 19). Mantengamos esto en la palestra del debate porque nos permitirá hablar más tarde sobre la construcción de la masculinidad, sirva por lo pronto mencionarla y señalar cómo la película tiene el cuidado de exhibir esta diferencia como parte del proceso del lavado de la ofensa.



Fotograma 19

El corolario del reproche vendrá más tarde en la secuencia siguiente cuando Vicente haga gala de su voz y dolor interpretando la canción *El hijo del pueblo*, sin embargo, esta parte del filme nos resultó más valiosa por la moderación con la que transita Vicente después de haber visto a la mujer que imaginaba como “la compañera de toda la vida” besar a otro hombre, quien después además lo insulta; es vital echar luz sobre esta actitud que racionaliza lo que en principio parecía un arrebato. Vicente se muestra controlado y capaz de enfrentar la situación con dignidad, muy a pesar de que al final de la secuencia se llama así mismo “un pobre tarugo digno de lastima” o un payaso con el que se han estado divirtiendo. Desde luego que la película no lo ha manejado así y el sedimento que deja más bien es el de un hombre que está sufriendo “en silencio” el escarnio público y el desamor, pero que a pesar de eso se mantiene en pie, o por lo menos, eso es lo que ha querido que veamos la película hasta este momento; qué consecuencia traerá en Vicente,

sabremos en las secuencias subsecuentes que lo ocurrido con Ofelia dará lugar a un vuelco en la vida de nuestro héroe.

Secuencia XVI. Yeguas o gallinas (50'13'')

1. P.P. Julio en angulación frontal se está incorporando responde a su hermana que siempre está creyéndose la divina garza. Sonido *off* de animales de granja.
2. P.P. Delia en angulación perfil. Voz *off* de Julio, Delia lo ve de reojo y le responde que vea quién es quién lo dice, el inútil de su hermano, mientras tanto asusta a una cabra que está molestándola. Sonido *off* de animales de granja.
3. P.P. Julio en angulación frontal le responde a Delia que él no ofende a quien le sirve. Sonido *off* de animales de granja.
4. P.P. Delia en angulación perfil, le responde a Julio que los compra lo cual es aún peor. Sonido *off* de animales granja.
5. P.P. Carmen en angulación frontal, afirma que su protector, Vicente, parece no estar en venta.
6. P.P. Julio en angulación frontal escucha a Carmen y gira a verla.
7. P.P. Carmen en angulación frontal, le dice a Julio que ella tiene razón.
8. P.P. Julio en angulación perfil, le responde a Carmen que Vicente es un indio que se cree importante porque puede humillarlos.
9. P.P. Carmen en angulación frontal escucha las palabras de Julio. Voz *off* de Julio, quien afirma que solo es cosa de llegarle a Vicente al precio.
10. P.P. Delia en angulación perfil, escucha a su hermano. Voz *off* de Julio, quien afirma que solo es cosa de llegarle a Vicente al precio.
11. P.P. María en angulación frontal, escucha a Julio. Voz *off* de Julio, quien afirma que solo es cosa de llegarle a Vicente al precio.
12. P.P. Julio en angulación perfil, afirma que es cosa de llegarle a Vicente al precio para que se olvide de rencor ancestral que lo acompleja.
13. P.P. Delia en angulación frontal, escucha a Julio y afirma que ella considera que el dinero que le pueda ofrecer a Vicente no le va a alcanzar.

14. P.P. Julio en angulación lateral, escucha a Delia, pero le responde que cuando Vicente vea los billetes cambiará de opinión.
15. P.P. María en angulación frontal, afirma que lo mejor que pueden hacer es quedarse en el rancho hasta ser rescatados.
16. P.P. Julio en angulación lateral, escucha a María, quien sugiere quedarse en el rancho hasta ser rescatados.
17. P.P. Delia en angulación frontal, escucha a María quien sugiere quedarse en el rancho hasta ser rescatados o estén en condiciones físicas de poder irse. Delia responde que dónde quedará la dignidad, mientras asusta nuevamente a la cabra, después prosigue preguntando si no se sienten avergonzados porque Vicente los ha visto desnudos.
18. P.P. Carmen en angulación perfil, escucha a Delia y responde que ella no tiene nada de qué avergonzarse.
19. P.P. Delia en angulación perfil, responde a Carmen que es una cínica.
20. P.P. Julio en angulación frontal, afirma que Vicente es un indio que las ve como a yeguas no como a mujeres.
21. P.P. Delia en angulación lateral, le contesta a su hermano que es aún peor, que Vicente las ve como a gallinas, mientras una gallina le cae encima.

Esta secuencia resulta interesante para nuestra investigación porque es a partir de aquí que, tras la salida de Vicente y su abuela de la ciudad para refugiarse de su decepción amorosa, el hilo del drama comenzará a ascender nuevamente. Igualmente valioso es que vamos a observar cómo es que nuestro héroe es construido a partir de los discursos de los otros, es decir, nos dibujaremos a nuestro ahora ex taxista desde las representaciones construidas por tres mujeres y un varón, siendo quizás la primera vez que escuchamos hablar de él desde la otredad. Ocurre que, al tiempo que pasa esto, además la película comienza a configurar estos nuevos personajes: Julio, Delia, Carmen y María, exhibiendo a través de esto la manera en que las representaciones se mueven a partir de la constitución de límites identitarios, como va a ocurrir con los discursos de estas tres mujeres y el varón.

La secuencia es corta, apenas está constituida de 20 planos, y tal como ha venido ocurriendo durante el resto de la película su elaboración no significó la utilización de muchos recursos cinematográficos, sin embargo, llama la atención cómo el discurso oral se vuelve un vehículo esencial a través del cual podemos entender las representaciones que nuestros personajes se hacen de Vicente en un breve tiempo, perfilando un poco más su personalidad. Este pequeño fragmento de la película realmente forma parte de un proceso mucho más largo donde observamos la interacción entre Vicente, su abuela y los recién llegados en la avioneta accidentada, de esta manera, la secuencia no comienza con un corte formal, sino más bien la hemos construido justamente a partir de la premisa que ya se ha enunciado, es decir, está temáticamente definida por la manera en que María, Carmen, Delia y Julio cincelan sus representaciones de Vicente.

La secuencia comienza con Julio reprochándole a su hermana Delia que tiende a sentirse superior a los demás, lo anterior con relación a que en la secuencia previa ella ha sido un tanto pedante con Vicente (ver Fotograma 20). En el plano 2, el filme nos muestre a la actriz Renata Seydel, quien interpreta a Delia, revirarle a su hermano en tono sarcástico que es absurdo que él enfatice y cuestione su conducta. A partir de aquí se desarrollará una conversación entre los recién llegados a *El Santuario* alrededor de cuál habrá de ser la decisión más adecuada ante sus trágicas condiciones, a pesar de esto, es menester poner en la mesa de discusión las referencias que se hacen de Vicente y que son propiciadas por el propio Julio: “no ofendo a los que me sirven” señala, refiriéndose a nuestro héroe y a su abuela. En el plano 4, otra vez Delia revira, “los compras que es peor”.



Fotograma 20

La inserción de Carmen (Lucía Méndez) dentro de la conversación (plano 7), plagada de tensión entre los dos hermanos, pone en jaque a Julio cuando afirma: “pues nuestro protector no parece estar en venta”, luego en el plano 7, un irónico “mi vida” nos da la información que existe una relación sentimental entre Julio y Carmen. Ahora bien, a pesar de la acotación de su novia, Julio prosigue: “es un indio que se cree importante porque puede humillarnos, pero todo es cuestión de llegarle al precio para que sea servil y olvide el rencor ancestral que lo acompleja”, El actor Carlos Cortés se muestra arrogante y juzgando desde una posición de superioridad (vero Fotograma 21), no sólo lo dice a través de su discurso oral sino además el tono de su voz y la manera petulante en que mueve su cuerpo, revelándonos que las palabras de su novia no sólo no lo han detenido sino que lo han hecho avanzar enunciando toda una representación alrededor de aquel hombre que acaba de conocer. El personaje de Lucía Méndez insiste así en el plano 13 la volvemos a ver ir contra la opinión de Julio, “se me hace que no te va a alcanzar querido”, afirma con un tono de ironía, sin embargo, su novio insiste “sólo debe esperar a que Vicente vea los billetes”.



Fotograma 21

Hasta este momento hemos visto la discusión alrededor del futuro de los recién llegados a *El Santuario*, pero ante todo hablar de manera abierta sobre Vicente, en los momentos finales de la secuencia se infiltra María, quien a través de su opinión intenta disolver la tensión generada por las opiniones divergentes alrededor de Vicente: “yo opino que deberíamos quedarnos aquí, hasta que seamos rescatados o estemos en condiciones de irnos”. En el plano 17, Delia interpela la sugerencia de María; “¿y la dignidad que?”. Antes de avanzar en la fase final, observemos con detenimiento el discurso enunciado por ambas mujeres que, en principio, pareciera no abordar nada propiamente sobre Vicente pero que tiene altas connotaciones de su mundo. María habla sobre “un rescate” que invoca la sensación de liberarse del peligro, de una molestia o de la posibilidad de algún tipo de daño; ahora volvamos a la película para recordar que esto no es así, o por lo menos lo que nos ha mostrado es que Vicente y su abuela lo único que han hecho es brindarles auxilio a los recién llegados. Derivado de esta manera disímil de representarse la realidad es que podemos entender que para María las condiciones dadas en *El Santuario* no son las idóneas e incluso considera que se encuentran en

una situación de riesgo, en este sentido existe una lectura evidentemente negativa alrededor del mundo de Vicente.

Aunado a lo anteriormente señalado tenemos además otra vez a Delia hablando de la pérdida de la dignidad solo por aparentemente estar supeditada a los favores de alguien que considera inferiores. La secuencia se caracteriza por mostrar la resistencia y el malestar generado en María, Delia y Julio ante la ayuda proporcionada por Vicente y su abuela, lo cual según nos deja ver el filme se encuentra estrictamente enlazado a la premisa de que la inferioridad social de nuestro ex taxista resulta no sólo incómoda para los recién llegados sino un atentado contra su dignidad. El despliegue de discursos cargados de petulancia y desdén por parte de los recién llegados se tornan chocantes frente a los cuidados proporcionados por los personajes de Vicente Fernández y Sara García, sin embargo, hay que señalar que Delia parece aclarar o sugerir que parte del motivo de su molestia se ha generado porque Vicente las ha visto desnudas: “¿y, no les da vergüenza que nos haya visto desnudas?”.

Hasta ahora el personaje de Rebeca Seydel ha resultado el más conflictuado ante todo lo ocurrido, mientras que Carmen se ha tornado más ecuánime, exhibiendo un tono de resistencia frente a lo enunciado por Delia y su novio, Julio. Sin embargo, la secuencia finaliza sólo cuando el personaje de Lucía Méndez intenta dar respuesta a la interrogante sobre los vínculos que encontró su cuñada frente a la desnudez afirmando que “ella no tiene nada de qué avergonzarse”. Julio intenta asestar el golpe final en el plano 20 asegurando: “un indio de estos, las ves como yeguas no como mujeres” a lo que Delia aclara: “peor aún... como a gallinas”. La aseveración de los hermanos habla sobre la manera en que entienden a Vicente, asumiendo la forma en que este a su vez entiende a las mujeres, es una representación de otra representación que incrusta en el personaje de Vicente Fernández unas relaciones peculiares entre él y las mujeres, para nuestro ex taxista entonces las mujeres serían como animales, pero no cualquier animal ya que a través de su aclaración Delia establece que Vicente las considera aún peor de lo

que el propio Julio podría establecer, un pensamiento casi primitivo e instinto es dibujado en el personaje cuando el único hombre en esta secuencia intenta sugerir que no vale la pena que sus compañeras de tragedia se sientan preocupadas porque Vicente las ha visto desnudas.

Secuencia XXXVI. Enamorando a Carmen (68'33'')

1. P.M.C. Carmen en angulación perfil se dirige a Vicente y le dice que cantando parece otra persona. Sonido off de grillos.
2. P.M.C. Vicente de espaldas gira la cabeza al escuchar a Carmen, él sonríe. *Zoom out*. Vicente se levanta y se dirige hacia Carmen.
3. P.M.C. Vicenta en angulación frontal escupe un trozo de tabaco de la boca mientras observa a Vicente y Carmen, se levanta mientras afirma: a ver si esto cuaja, y se retira.
4. P.M.L. Vicente y Carmen, ella en angulación escorzo. Vicente le dice a Carmen que él es otra persona mientras ella le dice que entonces debería cantar siempre. Vicente le dice a ella que entonces ella debería pasar siempre bajo la luna.
5. P.M.C. Vicente y Carmen, él en angulación escorzo. Carmen le pregunta a Vicente qué es lo que tiene en contra de Julio.
6. P.M.C. Vicente y Carmen, ella en angulación escorzo. Vicente asegura que contra él no tiene nada, pero a su favor tampoco y le pregunta a ella qué tiene a favor de Julio.
7. P.M.C. Vicente y Carmen en angulación lateral. Carmen asegura que Julio es guapo, joven, educado, y además lo quiere.
8. P.M.C. Vicente y Carmen, ella en angulación escorzo. Vicente le argumenta a ella que le cree todo menos que quiere a Julio. Vicente sale del campo. Carmen le

cuestiona a Vicente el motivo de su incredulidad. Voz *off* de Vicente, quien asegura que Julio nunca ha visto la luna.

9. P.M.C. Vicente en angulación frontal, asegura que Julio si acaso ha visto la luna por televisión cuando la pisotearon los astronautas.

10. P.M.C. Lucía en angulación frontal, escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente asegura que Julio no conoce el lenguaje de los grillos.

11. P.M.C. Vicente en angulación frontal, continua y asegura que Julio no distingue entre el perfume de una rosa y un cempasúchil.

12. P.M.C. Lucía en angulación frontal, escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente.

13. P.M.C. Vicente en angulación frontal, asegura que Julio tampoco sabe calcular la distancia desde donde aúlla un coyote.

14. P.M.C. Lucía en angulación frontal, escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente.

15. P.M.C. Vicente en angulación frontal, asegura que Julio no vive, tomó su número de habitante y se puso en la fila, Carmen no puede quererle porque no tiene un mundo propio que ofrecerle.

16. P.M.C. Carmen en angulación frontal, escucha a Vicente mientras baja la mirada. Voz *off* de Vicente, quien continúa afirmando que Julio no tiene una flor, un perfume.

17. P.M.C. Vicente en angulación frontal, asegura que Julio le ofrece a Carmen un mundo donde los han metido.

18. P.M.C. Carmen en angulación frontal, escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente.

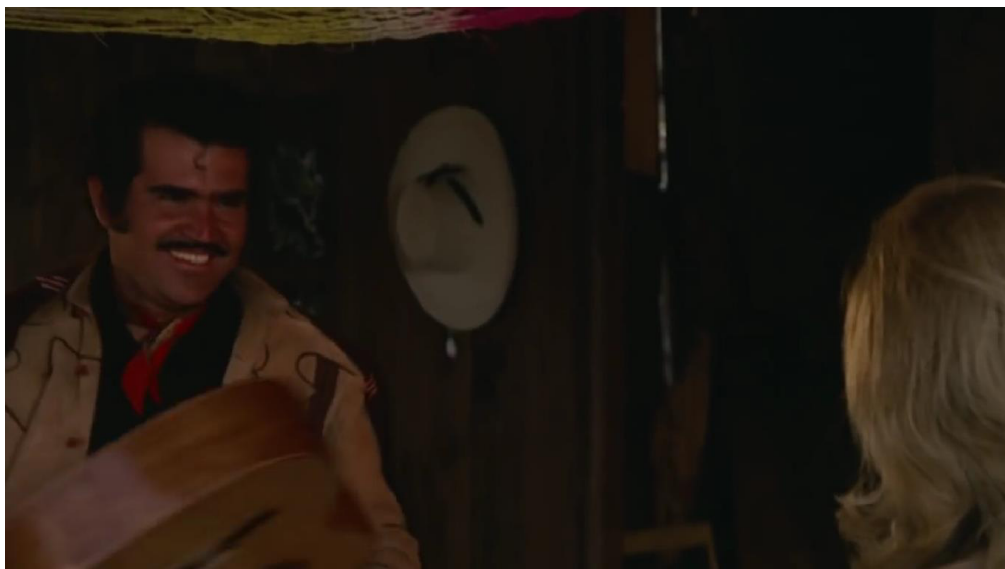
19. P.M.C. Vicente asegura que Julio y Carmen viven en un mundo donde nada es su suyo, donde se atropella a las personas, para cumplir órdenes anónimas, que ve de aquí para allá, que ve de allá para acá, que compra esto, que póngase esto, que sea como fulanito.

20. P.M.L. Vicente entra al campo. Carmen en angulación lateral. Vicente se acerca a Carmen para arroparla con un gaban. Vicente le dice a Carmen que en el rancho todo es más bonito, más limpio y puro.
21. P.M.L: Vicente y Carmen, ella en angulación escorzo. Vicente le dice a Carmen que sus manitas son lisitas como la seda.
22. P.M.C. Vicente y Carmen, él en angulación escorzo. Vicente toma de la nuca a Carmen mientras le dice que su pelo parece un rescoldo de oro.
23. P.P. Vicente le dice a Carmen que sus ojos parecen dos estrellas.
24. P.P. Carmen observa a Vicente. Voz *off* de Vicente, quien dice que los ojos de Carmen parecen dos luceritos mojados.
25. P.P. Vicente le dice a Carmen que su boca parece.
26. P.P. Carmen y Vicente, él en angulación escorzo. Vicente le dice a Carmen que su boca parece.... Ella cierra los ojos.
- 27.P.M.C. Vicente y Carmen, ella se acerca a él para besarlo. Vicente se aleja y sonrío, mientras le dice a ella que ya ve que así no puede querer a Julio.
28. P.P. Carmen tiene lágrimas en los ojos. Voz *off* de Vicente quien le dice a Carmen que por qué no va a despertar a Julio y le dice que no lo quiere.
29. P.P. Vicente le increpa a Carmen que le diga de una vez por todas a Julio que no lo quiere.
30. P.P. Carmen escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente quien asegura que Julio le está ofreciendo su vida a cambio de su dinero.
31. P.P. Vicente le dice a Carmen que le diga a Julio le está ofreciendo su vida a cambio de su dinero.
32. P.P. Carmen escucha a Vicente. Carmen tiene lágrimas en los ojos. Voz *off* de Vicente.

33. P.M.L. Carmen y Vicente en angulación perfil, ella le da una bofetada a él. Carmen sale del campo y Vicente se ríe a carcajadas.

Esta secuencia es vital para comprender el posicionamiento de Vicente frente a su realidad social, si bien es cierto, ya habíamos visto un despliegue parecido cuando, tras darse cuenta de que Ofelia lo ha usado, habla sobre la falsedad del círculo social donde la joven reportera se mueve. A pesar de esta obvia similitud, esta secuencia resulta reveladora por sí misma en tanto se encuentra engarzada con la construcción de una identidad masculina de forma mucho más nítida. De hecho, es de llamar la atención la manera en que la crítica que Vicente constituye se encuentra delimitada por la crítica a otro varón, Julio, ya que en la medida en que se desarrolla su soliloquio configura de manera casi tajante sus límites identitarios. Otro factor estrechamente vinculado con lo ya mencionado es la condición bajo la cual, se da este despliegue identitario pues vemos cómo Vicente intenta seducir a Lucía vilipendiando la identidad de Julio.

La secuencia es más compleja en términos de recursos cinematográficos si se compara con todas las que hemos revisado hasta este momento: varias angulaciones escorzos y planos detalles nos permiten dibujar con facilidad algunas de las expresiones de nuestros personajes. Este fragmento se da como consecuencia del musical en donde Vicente canta a todo pulmón *Las llaves de mi alma* y comienza con un plano medio corto donde Carmen (Lucía Méndez) le interpela a nuestro héroe que “cantando es otra persona”, en el siguiente plano (plano 2) vemos a Vicente sonriente y seguro de sí (ver Fotograma 22), algo que realmente se había vuelto ajeno a su personaje, él camina hacia la joven. En el plano 3 nuestro héroe da la razón al personaje de Lucía Méndez para después decirle suavemente y con un tono de romanticismo que entonces, ella debería caminar siempre bajo la luz de la luna.



Fotograma 22

En el plano 4, Carmen rompe el tono de intimidad que parecía construirse entre Vicente y ella cuando le cuestiona, qué es lo que tiene en contra de Julio. Nuestro héroe responde tranquilo que no tiene nada en contra de él, pero a su favor tampoco, finalizando con “¿y usted?”. En el plano 7 Carmen asegura con firmeza que Julio es “guapo, joven, educado”, el énfasis con que Lucía Méndez dice el adjetivo de “educado” mientras ve con atención a Vicente se vuelve una interpelación para este último, finalizando con un tibio “y lo quiero”. El lenguaje corporal de la actriz quien al decir “y lo quiero” baja el rostro, mientras vemos a Vicente mantenerse firme frente a ella, invita a reflexionar la afirmación, el filme otorga unos cuantos segundos pues en el plano 8, la película orienta el significado. Vicente arguye con convicción que no cree en las palabras enunciadas por Carmen e inicia un monologo sobre las incapacidades que posee Julio.

Antes de avanzar hacia los siguientes segundos detengámonos un poco en estos planos porque son interesantes ya que, tal como ya hemos sugerido, nos ofrecen otra vez al Vicente fresco y no acomplexado que vimos en los primeros segundos del filme. El actor Vicente Fernández se muestra sonriente y seguro de sí, pero por sí hubiera alguna duda sobre el recurso puesto en marcha a través de esta actuación, la película lo corrobora a través de Carmen quien observa el destello

que exhibe el hombre y se lo hace saber: “deberías cantar siempre”, luego sobreviene la otra parte de la seducción cuando él afirma que ella también debería caminar siempre bajo la luna. Evidentemente aquí hay un coqueteo por parte de ambos que pudo haberse desarrollado en otro tenor pero que es truncado por Carmen cuando saca a su novio a colación. La pregunta que le hace a nuestro ex taxista es comprensible en medio de lo que hemos visto del filme ¿qué tiene Vicente realmente en contra de Julio? Volvamos un poco a lo que la película nos ha mostrado sobre el personaje de Carlos Cortés, quien se ha desenvuelto de forma pedante, ególatra y altanera. El cuestionamiento de Carmen sugiere que las actitudes de su novio son para ella, insuficientes para explicar la resistencia de Vicente hacia él.

Por otro lado, hay que poner atención al desnivel visual entre los personajes de la secuencia para dar una dimensión un poco más compleja a los mensajes (ver Fotograma 23): el filme nos muestra a Vicente a una mayor altura que Lucía Méndez, impulsando una lectura de autoridad sobre ella, esto explica el desenvolvimiento de la parte final del plano 7, cuando Carmen afirma que quiere a su novio tímidamente, constituyéndose un todo de vacilación en esta falta de firmeza. Luego Vicente cuestiona simplemente porque puede hacerlo, porque la construcción fílmica lo colocó levemente sobre Lucía. El cuestionamiento de nuestro protagonista revela que, desde su lectura, los atributos que Carmen observa en su novio: joven, guapo y educado, resultan insuficientes para que Vicente puede entender el amor que la joven dice sentir por Julio.



Fotograma 23

En el plano 8, el tono de desdén con el que Vicente responde a Carmen, “te creo todo menos eso último”, vuelca a la joven a un intento por convencer a su interlocutor, “¿pero por qué crees que no lo quiero?”. En los planos 9,11,13,15,17,19, la película nos muestra a Vicente con un gaban en los hombros y bajo el ruido de los grillos mientras expone las razones por las cuales no es creíble que Carmen se encuentre enamorado de Julio: “No conoce la luna, ni el lenguaje de los grillos, no es capaz de distinguir entre el perfume de una rosa y un cempasúchil, no sabe calcular la distancia de un coyote cuando aúlla, tomó su número de habitante y se fue a formar en la fila”; después viene la conclusión a todas estas características (plano 15), Carmen simplemente no puede quererlo pues no tiene un mundo propio que ofrecerle, ni siquiera una flor, un perfume, un canto, ella se muestra intimidada por lo ocurrido (Fotograma 24). El discurso es largo con pocos recursos cinematográficos, pero exhibiendo una seguridad moral que nosotros ya habíamos visto en Vicente antes (Secuencia XVII, XVIII y XIX), es aquí donde se posiciona respecto a su realidad social: “le ofrece un mundo en que los han metido, un mundo que es de todos y de nadie, en el que la gente vive y se atropella, para cumplir órdenes anónimas, que ve de aquí pa’ allá, que ve de allá pa’ acá, que compra esto, que de vuelta a la derecha, que póngase esto, que sea como fulanito...no, Carmen, acá en el rancho todo es más bonito, más limpio, más puro”.



Fotograma 24

La evidente diferenciación que marca Vicente entre su mundo y aquel al que pertenecen Carmen y Julio exhibe un lugar idílico que actúa como estrategia de seducción: en el plano 20, él se acerca a ella y la arroja con el gaban que antes llevaba a cuestas. Luego nuestro ex taxista inicia un ritual de halagos a la joven, en los planos 21, 22, 23, 24 y 25, Vicente habla sobre la piel, los ojos, el cabello y la boca de Carmen, el filme ha modificado oportunamente el tono de la secuencia a través de una armónica que romantiza y devuelve la intimidad a los dos personajes. En el plano 26 Carmen se da a la seducción y se acerca suavemente a nuestro protagonista (ver Fotograma 28 y 29), en el siguiente primer plano nos da la oportunidad de ver el rostro de Lucía Méndez que observa fijamente a Vicente para acercarse a él e intentar besarlo, luego en el plano siguiente sólo sobreviene el rechazo.



Fotograma 28



Fotograma 29

El plano 27 resignifica o amplía la lectura de los planos que constituyen esta secuencia pues el filme había mostrado a Vicente seducido por la piel, los ojos y el cabello de Carmen, sin embargo, el rechazo de aquel y su “lo ve, usted no puede quererlo”, planea la idea que todo lo que hemos visto hasta aquel momento no fue sino una serie de juegos que llevaron a que, en unos cuantos minutos, Carmen fuera seducida por las palabras de nuestro ex taxista. La película no despeja la interrogante que se puede plantear sobre esto, es decir, no hay ninguna señal dentro de la propia secuencia que nos aclare si todo lo que hemos visto hasta este

momento fue un ardid para salir victorioso y mostrar que él tenía razón o sí aquello fue un intento de seducción por parte de Vicente derivado de una atracción genuina hacia Carmen. Lo tajante y claro hasta este momento es lo que ha logrado aparentemente establece Vicente: Carmen no quiere de la manera que ha señalado a su prometido Julio.

El siguiente primer plano nos da la oportunidad de ver el rostro de Carmen: sus ojos llenos de lágrimas nos muestran que Vicente ha tocado algo sensible, las palabras que este pronuncia, escuchadas a través de una voz *off*, otorgan énfasis sobre el rostro de sufrimiento y desconcierto que caracterizan al personaje de Lucía Méndez. Aquí es interesante observar la prosopopeya por medio de la cual, la película quiere que veamos lo ocurrido en Carmen tras el monólogo de Vicente, la utilización de los primeros planos sobre el rostro de Lucía Méndez envía el mensaje que han tenido eco las palabras de nuestro ex taxista.

En el plano 29, la película concede otra vez libertad al personaje de Vicente Fernández para que se desenvuelva, el discurso moral que discurre durante estos segundos recuerda desde luego aquel que habíamos visto en la reunión de Ofelia, así el ex taxista le dice a Carmen en tono de exigencia: “por qué no le dice de una vez por todas que no lo quiere, que le está ofreciendo su vida a cambio de su dinero”. Una bofetada por parte de Carmen y después una carcajada en el plano 33, son el corolario del sufrimiento que ha provocado Vicente en Carmen, hecho saber en los planos precedentes (planos 29,30,31). Vicente se muestra triunfante, ahí reside la estridencia de su carcajada en medio de la molestia y ofensa que ha originado en Carmen, sin embargo, también hay que pensarlo como un acto de resistencia ante la agresión de la joven, mantenerse estable y sin aspavientos violentos le ayudan a mantener en orden la situación. Ahora bien, tal como lo habíamos mencionado, este elemento no es nuevo, la relativa serenidad y tranquilidad con la que Vicente suele hacer frente a las situaciones problemáticas es un elemento que se presenta como endémico dentro de su personalidad, sin embargo, también hay que pensar en la posibilidad de que esta actitud se lee como parte de un intento por forjar o reorientar las prácticas de sus interlocutoras,

derivado de esto, no sólo hay que verlo como un elemento de su personalidad sino además y sobre todo una forma en que se posiciona en su realidad social.

Secuencia XXXIX. La cena (75'51'')

1. P.D. Un plato con chilaquiles es sostenido por Vicenta quien asegura que estos están muy sabrosos. Travelling sobre Vicenta que camina hacia la mesa y es interceptada por Vicente. *Zoom out*. Vicente le pide a su abuela que se detenga para que una de las señoritas sea quien sirva la comida pues sus canas ya merecen un poco de atención de la que no han tenido. María se levanta de la mesa e intenta tomar el plato de chilaquiles, asegurando que ella puede servir la comida, Vicente no lo permite y cuestiona: ¿por qué usted? María afirma que es lógico a o que Vicente responde que sí es porque es empleada.

2. P.P. Carmen escucha las palabras de María y Vicente. Voz *off* de Vicente.

3. P.P. Julio escucha las palabras de Vicente. Voz *off* de Vicente.

4. P.A. Vicente abraza a Vicenta, María se encuentra parada a un lado de ellos. Julio, Carmen y Delia están sentados. Vicente le dice a María que ella no servirá solo porque es empleada, que eso no pasara en su casa, le pide a esta que se siente. María se sienta, mientras Vicente ayuda a su abuela a sentarse, después él se sienta.

5. P.M.C. Vicente frente a Delia, ella en angulación escorzo. Vicente levanta el plato de chilaquiles y se lo muestra a Delia afirmando que tal ella sea quien puede servir a todos.

6. P.M.C. Delia en angulación frontal, Vicente en angulación escorzo. Vicente sostiene el plato de chilaquiles, Delia le responde a él que si lo que pretende es humillarlos obligándolos a servirle está muy equivocado.

7. P.M.C. Vicente en angulación frontal. Carmen en angulación escorzo. Vicente sostiene el plato de chilaquiles. Vicente le replica a Carmen que entonces le parece humillante que ella lo haga, pero no le pareció humillante que su abuela lo hiciera.

8. P.M.C. Vicenta en angulación frontal. Voz *off* de Vicente. Vicenta escucha la voz de Vicente, quien replica a Carmen que entonces le parece humillante que ella lo haga, pero no le pareció humillante que su abuela lo hiciera. Vicenta escucha las palabras de su nieto y sonrío.

9. P.M.C. Delia en angulación frontal. Vicente en angulación escorzo. Delia le dice a Vicente que puede quedarse con la cena y con su abuela.

10. P.M.C. Vicenta en angulación frontal. Voz *off* de Delia. Vicenta cierra los ojos sorprendida de las palabras de Delia.

11. P.M.C. Delia en angulación frontal. Vicente en angulación escorzo. Delia asegura a Vicente que ha intentado portarse como una persona decente y tratarlo como un semejante pero que él es un barbaján.

12. P.M.C. Carmen en angulación frontal. Voz *off* de Delia. Carmen escucha la discusión de Vicente y Delia.

13. P.M.C. Delia en angulación frontal. Vicente en angulación escorzo. Delia asegura que Vicente ha encontrado la oportunidad de vengarse en contra de su clase social.

14. P.M.C. Vicente en angulación frontal sostiene el plato de chilaquiles. Delia en angulaciones escorzo. Vicente le increpa a Delia que tal vez tenga razón pero que piense que es la única de las pocas veces en que los pobres pueden desquitarse de los ricos apretados como ella.

15. P.M.C. Delia en angulación frontal. Vicente en angulación escorzo. Delia se le levanta molesta y da las buenas noches.

16. P.M.C. Vicente en angulación frontal sostiene el plato de chilaquiles. Delia en angulación escorzo de pie. Vicente le grita a Delia que se siente.

17. P.M.C. María en angulación frontal, quien escucha la discusión entre Vicente y Delia.

18. P.M.C. Carmen en angulación frontal, quien escucha la discusión entre Vicente y Delia.
19. P.P. Vicente en angulación frontal, ve hacia arriba. Vicente le dice a Delia que se espere y les sirva.
20. P.P. Delia en angulación frontal, ve a Vicente. Voz off de Vicente.
21. P.P. Vicente en angulación frontal, ve hacia arriba. Vicente le dice a Delia que sólo tiene otra alternativa, mientras ve a sus invitados.
22. P.P. Julio en angulación frontal escucha las palabras de Vicente. Sonido off de grillos.
23. P.P. Vicente en angulación frontal, dirige su mirada hacia Delia. Vicente asegura que la otra opción es que se larguen ahorita mismo de su rancho.
24. P.P. Delia en angulación frontal escucha a Vicente. Voz off de Vicente. Carmen voltea a ver a Julio, Carmen y María.
25. P.P. María en angulación frontal escucha a Vicente. Voz *off* de Vicente. María se muestra sorprendida.
26. P.P. Carmen en angulación frontal, escucha a Vicente. Sonido off de grillos.
27. P.P. Julio en angulación frontal ve a su hermana. Julio le dice a Delia que si quieren se irán.
28. P.P. Carmen en angulación frontal. Sonido *off* de grillos.
29. P.P. Vicente en angulación frontal. Vicente observa a Delia.
30. P.P. Vicenta en angulación frontal encoje los hombros para mostrar que no sabe. Vicenta afirma que ni modo “chulis”, donde manda capital no gobierna marinero.
31. P.P. Delia en angulación frontal, dibuja una leve sonrisa en el rostro. Delia se dirige a Vicente y le dice suavemente que se sirva el señor.
32. P.P. Vicente en angulación frontal. Vicente le dice a Delia que quien se servirá primero será su abuela.

33. P.P. Vicenta en angulación frontal. Vicenta se muestra ufana y orgullosa de las palabras de Vicente, mientras se lleva una taza a la boca.

Uno de los elementos más insistentes de nuestro filme es la necesidad de Vicente de construir su identidad, en este sentido, nuestro protagonista ha invertido recursos para representarse como un individuo constituido a contracorriente de su realidad social, como consecuencia de esto, ha utilizado a otros para lograrlo. Esta secuencia entonces forma parte de un proceso más amplio a través del cual Vicente pretende construir una representación sobre sí mismo, siendo la peculiaridad de este pequeño fragmento fílmico que por primera vez hay un proceso explícito de imponer su voluntad sobre el otro, un reconocimiento de sus resentimientos sociales, así como la puesta sobre la mesa de las eminentes contradicciones imbricadas dentro de la construcción de su masculinidad.

Esta secuencia se caracteriza por la utilización de una cantidad importante de ángulos escorzo, así como primeros planos que permiten mantener la mirada sobre el personaje que está hablando, otro elemento importante es que la tensión se dirige esencialmente sobre dos personajes: Vicente y Delia, mientras el resto prácticamente se mantienen silenciosos y expectantes de la discusión. Un atinado plano detalle abre esta secuencia para más tarde convertirse en el objeto simbólico de la discusión (Fotograma 30). El plano 1 es largo y se vuelve así por el *travelling* y el *zoom out* que nos aleja para que podamos ver a todos los personajes que están viviendo en *El Santuario*, después de esto todo el plano dirige su atención sobre Vicente, Vicenta y María, quien responden al reto de Vicente de, si alguna de las mujeres invitadas a su rancho, pueden servir la comida para que su abuela pueda descansar. María responde de forma precipitada que ella puede hacerlo perfectamente, Vicente se niega y cuestiona “¿por qué? María afirma que “es lógico”, a lo que el ex taxista replica “¿por qué?, porque es empleada”.



Fotograma 30

Los planos 2 y 3 nos muestran las reacciones de Carmen y Julio, después en el plano 4, Vicente otra vez tiene la oportunidad de mostrar su posición frente a su realidad social cuando responde a la propuesta de María de ser ella quien sirva la cena. Vicente replica en tono de molestia que aquello no pasará en su casa, mientras se muestra caballeroso con la propia María y con Vicenta (Fotograma 31). Los planos precedentes parecen, únicamente, actuar como un pequeño trampolín que le permiten incrementar la tensión entre los invitados a *El Santuario* y Vicente: en el plano 5, el filme nos muestra a Vicente cargando el plato de chilaquiles que acerca a Delia para después preguntarle, si ella es, tal vez, la que les puede servir la cena. De ahí comienza una discusión plagada de reproches entre los dos personajes que la película construye teniendo el cuidado de intercalar a Delia y a Vicente a través de angulaciones escorzo (planos 5,6,7,8,9,10,11).



Fotograma 31

La mayor fuerza de esta discusión tiene lugar durante el plano 11 y 13, es ahí donde llega al punto de ruptura la tensión para los dos personajes; en el plano 11, Delia afirma que ha intentado tratar a Vicente como un semejante, es decir, una persona decente, pero que realmente es un barbiján; en el plano 13, la película nos muestra a Vicente exacerbado y fuera de la racionalidad con la que se había manifestado hasta aquel momento, un estridente, “síntese” sirve para catalizar y ensalzar la autoridad que quiere mostrar y que ha desplegado sin tropiezos a lo largo de esta secuencia.

En el plano 21 sobreviene la estocada final, Vicente se dirige a Delia para confirmarle que sólo tiene dos alternativas, o les sirve la comida, o todos se van del rancho inmediatamente (plano 23, ver Fotograma 32). Hasta aquel momento el filme nos ha mostrado al resto de los comensales silencioso, en un ir y venir de miradas, expectantes y quizá confundidos frente a la respuesta que debían asumir frente aquel enfrentamiento, planos 2, 12, 17, 22, 24, 25 y 26, Julio es quien rompe el silencio frente a la discusión de forma que en el plano 27, se dirige a su hermana para decirle que sí ella lo quiere así, pueden irse. Luego otra vez esperar la respuesta de Delia (planos 28 y 29), siendo Vicenta quien interrumpe el silencio con

un “ni modo chulis, donde manda capitán no gobierna marinero”. Delia dibuja una mueca suave en el rostro (plano 31) y sede, se dirige a Vicente diciéndole con condescendencia: “sírvese el señor”; Vicente observa a Delia complacido y con una voz más serena responde que “primero su abuela”. En el plano 33 la película nos muestra a Sara García visiblemente satisfecha por el triunfo de su nieto y con ello su empoderamiento frente a sus invitados.



Fotograma 32

Desde luego que la secuencia muestra el triunfo de Vicente y Vicenta frente a Delia, Carmen, María y Julio, no hay lugar a dudas de la forma en que nuestro ex taxista se ha impuesto frente a los que de repente se descubren como sus enemigos. Un amargo “pue’ que tenga razón, pero piense en que es una de las muy poquitas oportunidades que tenemos los pobres de desquitarnos de los ricos apretados como ustedes”, nos muestra un eminente resentimiento de clase albergado en el corazón de Vicente. Nosotros ya habíamos visto en él esta amplia conciencia de las diferencias sociales, pero hasta aquel momento todo se había medido a partir de una cuestión de construcción identitaria, sin embargo, ahora las palabras de Vicente resuenan como venganza de toda una clase social.

Lo cierto es que los mensajes que ha enviado el filme parecen justificar el despliegue de prepotencia con que Vicente trata a Delia (ver Fotograma 33), pues

hay que leer que este cataliza su rencor exclusivamente frente a ella ya que, estando presentes María y Carmen, excluye a la primera de la posibilidad de que sirva y vuelve a la segunda invisible. Otro elemento que es necesario destacar es la exclusión atinada de Julio para hacer las labores de servicio, observando aquí la forma en que Vicente tiene troquelado las dicotomías de género. El filme no plantea en ningún momento la posibilidad de que Julio sea quien sirva la mesa, aún y cuando desde su llegada la tensión entre este y Vicente ha estado latente. En este sentido es interesante entender la razón de que el reclamo se vuelva tan focalizado sobre Delia, la estructura de la secuencia no logra aclarar del todo la razón de esta condición pues parece en principio que la respuesta subida de tono de Delia afirmando que Vicente es un barbaján es el catalizador de la furia que emerge en el taxista, sin embargo, hay que poner atención que, en principio, sobre quien dirigió la exigencia fue sobre el personaje de Rebeca Seydel. Derivado de esto, esta secuencia no termina por explicar cómo es que la paciencia de Vicente se rompe y logra tener esta arrogancia que observamos. Lo sabremos más tarde, parece que Vicente se siente especialmente atraído por Delia, o por lo menos es lo que nos lo hará saber el filme más tarde.



Fotograma 33

4.2 Análisis sociohistórico de *El hijo del pueblo*

Hasta este momento hemos analizado ocho secuencias dramáticas de nuestro filme, tratando de colocar presión en aquellos momentos que fueron considerados importante para comprender la historia, así como los problemas que se planteaban. Recordemos que el nudo dramático tiene como eje articular y se construye a partir del intento de Vicente por encontrar el amor, ya vimos de forma relativamente clara, aunque no exhaustiva, la manera en que nuestro filme somete a Vicente a una serie de obstáculos para alcanzar su meta. La pregunta interesante aquí es, si se trata de un planteamiento inédito para su momento histórico o si la búsqueda del amor fue un fenómeno que se encontró como problema planteado dentro de la industria cinematográfica.

Antes de comenzar a reflexionar sobre este punto tendremos que argumentar la relación que este proceso guarda con la construcción de las representaciones de las masculinidades. Las expresiones emocionales –como el amor– se encuentran condicionadas histórica y culturalmente, de forma que se constituyen a partir de las narrativas apropiadas²¹⁶, es decir, las emociones son actuaciones culturales aprendidas que son realizadas en las ocasiones oportunas.²¹⁷ Desde esta lectura esto significaría que los comportamientos emocionales se llevan a cabo de forma semejante a una representación en un escenario, en el que la cultura determina las actuaciones, es decir, la cultura al echar mano del contexto, señala cuándo pueden experimentarse las emociones.

Al ser el contexto el que dicta las reglas culturales, el que condiciona las reacciones que se admiten en una suerte de performance emocional, las actuaciones toman significado al ser componentes de las relaciones que tienen lugar, de forma que es vital señalar que el margen de la emoción no es individual, sino más amplio. Acotando un poco, si bien es cierto la emoción es individual, en el

²¹⁶ Mary M. Gergen y Kenneth J. Gergen, “What Is This Thing Called Love? Emotional Scenarios in Historical Perspective” en *Journal of Narrative and Life History*, vol. 5, núm. 3, 1995, pp. 221-235.

²¹⁷ Kenneth J. Gergen, *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, México, Paidós,

sentido de que cada persona pareciera desempeñar un papel del guion emocional, en este también participan otro/a, lo cual implica complicidad, de suerte que además otros papeles son actuados por el propio individuo antes, durante y después de una actuación emocional.²¹⁸

Por otro lado, hay que establecer que el amor dentro de la cultura occidental y judeocristiana se mueve bajo la premisa de que para amar hay que sufrir,²¹⁹ vinculándose con prácticas como la exclusividad, atracción, obstáculos, dominio, sumisión, ideal, erotismo, dependencia, práctica sexual o matrimonio. Hay que tener en cuenta que ello no implica universalidad en la experiencia amorosa, ni mucho menos. la búsqueda de explicaciones genéticas o evolucionista del amor y de fenómenos como la monogamia, el adulterio o la infidelidad. Así, hombres como mujeres no nos apropiamos de los mismos discursos, sino que llevamos a cabo los esperados por otros/as y por nosotros/as mismos/as. Lo que permite inferir que el amor es un fenómeno histórico que se vive de forma diferente desde la historia personal, la edad, el contexto social, familiar y cultural; pero, sobre todo, desde el cuerpo genérico.²²⁰

El feminismo fue el que puso en la palestra de la discusión las profundas diferencias que significa el amor para hombres y las mujeres, colocando especial presión sobre lo opresor que ha sido el amor romántico para ellas, dibujando una reflexión a veces demasiado simple sobre el fenómeno en tanto ha negado una mirada masculina sobre aquel. Estamos hablando de que, en medio de su crítica, el feminismo ha favorecido premisas donde el hombre se presenta esencialmente como causas del sufrimiento de las mujeres. Esto, explica, se debe a la socialización diferencial, en tanto que esta no tiene efecto únicamente sobre el ámbito preferente de actuación de la persona (público o privado) o sobre ciertos tipos de

²¹⁸ Zygmunt Bauman, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 87.

²¹⁹ Kergen, *op. cit.*, p. 165.

²²⁰ Rosario Guzmán, "El amor en tiempos moderno" en Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto, *Temas emergentes en los estudios de género*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura/Porrúa, 2008. p. 163.

comportamientos si no sobre muchos y diversos aspectos de la vida humana y, entre ellos, también sobre las relaciones afectivas y de pareja.

En este sentido se afirma que el patriarcado socializa a las mujeres para que el amor se presente como el eje rector de su proyecto vital, mientras en la vida de los varones lo prioritario sigue siendo el reconocimiento social y, en todo caso, el amor o la relación de pareja suele ocupar un segundo plano (recuérdese la socialización prioritaria de las mujeres hacia lo privado y de los hombres hacia lo público). También, según sostienen estas reflexiones, tendrían un alto grado de congruencia entre los mensajes emitidos por los diferentes agentes socializadores, de modo que, durante todo el proceso de socialización serán muchos los mensajes recibidos por los niños y niñas, adolescentes y jóvenes con relación a los roles que deben asumir en las relaciones afectivas, lo que cada uno debe dar y espera recibir. En el caso del amor y las relaciones de pareja, además, las narraciones de los cuentos, las novelas, las películas, las canciones y otras producciones culturales influyen sobre nuestras expectativas y creencias mediante un sistema de “seducción” puesto en marcha por la sociedad de consumo que aumenta aún más la influencia y penetración de los mensajes que contienen.²²¹

Marcela Lagarde, por su parte, ha señalado que los varones se definen como “ser-para-sí”, de manera que dentro de los mandatos de la masculinidad estarían la idea de ser racional, autosuficiente, controlador, proveedor, tener poder y éxito, ser audaz y resolutivo, ser seguro y confiado en sí mismo, no cuestionarse a sí mismo, o a las normas e ideales grupales.²²² Derivado de esto, la noción normativa de las masculinidades implicaría negar cualquier característica que se les suponen a las mujeres y contrapesar éstas con sus opuestos (racionalidad por oposición a irracionalidad, fuerza frente a debilidad, ausencia de emociones frente a

²²¹ Coral Herrera Gómez, *La construcción sociocultural del amor romántico*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, p. 58.

²²² Marcela Lagarde, *Claves feministas para la negociación del amor*, México, D.F., Puntos de encuentros, 2001, p. 41.

emocionalidad).²²³ La construcción de las masculinidades implica hacer hincapié en que los hombres no muestren o escondan las emociones, particularmente las que se consideran indicativas de debilidad, es decir, se le concede mostrar orgullo o alegría pero no miedo o tristeza.

Bajo esta premisa, según ha estipulado la crítica feminista, el amor se presentaría como uno de aquellos sentimientos que a los varones no se les tiene autorizado expresar, pero que, si son capaces de dominar o controlar, esto significaría que el amor masculino no se dibuja como un sentimiento arrollador tal como ocurre en su versión femenina, sino bien al contrario, es algo frente al cual están más desapegados y, se supone, un hombre enamorado no construiría la dependencia que si tienen las mujeres. Otro elemento importante por señalar es que, a diferencia, de lo que ocurre con las mujeres cuyo éxito personal está supeditado al encuentro con el amor, en el caso del masculino más bien se encuentra determinado por una combinación de factores donde el amor a la pareja puede ser una parte, pero donde entran en juego otros muchos elementos, tal como el logro profesional, económico o social, de forma que la ausencia de amor no estará tan fuertemente vinculada al fracaso personal.

Por otra parte, la crítica feminista ha señalado que las mujeres son construidas como “seres para otros”, lo cual ha conllevado que su rol social se constituya a partir de su capacidad de entrega y servicio, exaltándolas esencialmente como cuidadoras y responsables del bienestar de otros/as. Algo fundamental detrás de esta crítica fue poner sobre la mesa de discusión que todas estas tareas han sido históricamente poco valoradas y que las mujeres no han recibido reciprocidad frente a estas, pues se espera que se realicen sin esperar nada a cambio, o incluso renunciando a las propias necesidades o deseos; dentro

²²³ María de los Angeles Rebollo, (2010), “Perspectivas de género e interculturalidad en la educación para el desarrollo” en *Género en la educación para el desarrollo. Abriendo la mirada a la interculturalidad, pueblos indígenas, soberanía alimentaria, educación para la paz*, Madrid, ACNUR, pp. 11-32

de esta construcción, señalaría el análisis feminista, se encontraría premisas que afirman una supuesta predisposición al amor, así como el instinto maternal.²²⁴

En términos generales esta ha sido la parte más importante de la reflexión vertida alrededor del amor romántico y las diferencias genéricas que le dan forma. En este sentido vemos como acercarnos al amor se vuelve un proceso importante para tratar de constituir una visión más compleja de la forma en que se constituyen las representaciones de las masculinidades, en tanto que las diferencias genéricas alrededor del amor se vuelven en factores que configuran las identidades masculinas. Sin embargo, hay que ver que la crítica feminista integrada alrededor de este fenómeno social, columna fundamental del sistema patriarcal, ofrece una mirada un tanto ahistórica al pensar el fenómeno como un proceso un tanto dicotómico, o por lo menos esto es lo que parece mostrarnos la década de los setenta y ochenta del siglo XX mexicano.

Una de las preguntas que nos habíamos planteado al inicio de este apartado era aquella que se refería a la noción histórica del fenómeno del amor y su imbrica relación con la constitución de las representaciones de las masculinidades durante el periodo de estudio. Como pudimos ver en el capítulo 2, el movimiento feminista ejerció una crítica muy importante a la lucha de sus predecesoras contra el sistema patriarcal, planteando la idea que la igualdad jurídica no conllevaría desde luego relaciones más justas e igualitarias para hombres y mujeres, luego además el movimiento gay desdibujó los límites identitarios al cuestionar la heteronormatividad, elemento que se había mostrado como medular para la constitución de las masculinidades.

Por otro lado, también habíamos señalado que a pesar de la fuerte influencia que ejerció en el feminismo occidental sobre las movilizaciones en México era necesario exhibir el desfase entre las batallas libradas por este grupo en términos legislativos y las realizadas en países como los Estados Unidos, donde por ejemplo, la despenalización del aborto llegó en 1973, mientras en México a pesar de las

²²⁴ Marcela Lagarde, *Acerca del amor: las dependencias afectivas*, Valencia, Associació de Dones Joves, 2000, p. 78.

duras batallas libradas por las feministas no se logró tener resonancia legislativa en prácticamente ningún frente político. Esto recuerda que el amor romántico no parece haber sido una zona de preocupación tan evidentemente latente para las feministas mexicanas, como si lo planteo el feminismo radical estadounidense con la popular sentencia emitida por Kate Millet:

El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosa.²²⁵

La ausencia de una reflexión extendida por parte del feminismo, por otro lado, no niega la posibilidad de la fractura que había conllevado el replanteamiento de la intimidad,²²⁶ así como las nuevas perspectivas vitales que se vivieron como consecuencia del ascenso de las mujeres a la PEA, el incremento de la educación superior entre los jóvenes mexicanos, así como la propia revolución sexual de los sesenta por mencionar algunos de los factores que ya se había planteado en el capítulo 1. En este sentido nosotros observamos una serie de inquietudes dispersa pero relativamente consientes alrededor de la forma en que los varones entendían sus sentimientos amorosos o sus vínculos de pareja, por lo que proponemos que las representaciones de las masculinidades construidas en *El hijo del pueblo* forman parte al tiempo que exhiben estas inquietudes que llevan el germen de las transformaciones a las que están siendo sometidas las masculinidades.

Habíamos señalado con anterioridad que durante los años setenta y ochenta se atestigua la emergencia, así como el incremento de productos culturales dentro de la industria editorial dirigidos al público masculino. No únicamente se trata de

²²⁵ Lidia Falcon, "Entrevista a Kate Millet: «El amor ha sido el opio de las mujeres»" en El País, 20 de mayo de 1984. Disponible en: https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html#:~:text=El%20amor%20ha%20sido%20el%20opio%20de%20las%20mujeres%2C%20como,seres%20libres%20es%20otra%20cosa.

²²⁶ Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Catedra, 1995, p. 23.

revistas con alto contenido erótico como *Playboy*, *Hustler*, *Penhouse* o *Oui*, por mencionar algunas que de hecho ya circulaban desde décadas anteriores, hablamos entonces de publicaciones que estaban enfocadas a otras formas de ocio y que contenían artículos ligeros que abordaban temas cotidianos en espectros que iban desde finanzas y política hasta moda, turismo, sexo o espectáculos, tales como *Hombre de mundo*, *Macho Tips*, *Hermes* o *Diversión*. Estas germinan como resultado de una nueva industria editorial dedicada al público masculino, cuya aparición misma tendría que leerse en medio de un proceso donde la masculinidad se está convirtiendo en un nicho de consumo y por tanto también una mercancía, y en las que es posible observar las tensiones generadas por los cambios sociales alrededor del género.²²⁷

Estas revistas otorgaron espacios a sus lectores o a través de sus secciones de clasificados donde se exhiben las inquietudes de algunos varones alrededor de los conflictos personales generados por el amor, así como sus relaciones de pareja. Sin embargo, hay que ver la manifestación de estas inquietudes, no sólo como concesiones verticales de parte de los fabricantes de contenido sino también la forma en que las propias revistas responde a las necesidades del público, en una dialéctica de ida y vuelta que se encuentra presente también en otros productos culturales, tal como ocurre con el caso del cine.²²⁸

De esta forma los lectores masculinos construyeron o arrebataron espacios donde manifestaron sus inquietudes frente a la naturaleza que estaban adquiriendo las relaciones amorosas. Pongamos por caso, *Eva*, *El fascinante mundo de la nueva mujer* fue una revista dirigida al público femenino que circuló durante la década de los setenta y contenía secciones sobre sexualidad, consejos para conseguir pareja, reflexiones sobre el amor y divorcio, fotografías eróticas de hombres, información sobre enfermedades “propias” de la población femenina, así como un par de secciones que incluían cartas de sus lectoras. Es interesante a este respecto que, a pesar de tratarse de una revista femenina, en la sección de Nuestra Lectoras se

²²⁷ Matthew Hall, *Metrosexual Masculinities*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 33-34.

²²⁸ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987, pp. 45-56.

puedan localizar cartas enviadas por varones reflexionando sobre el contenido o en su defecto proponiendo temas para el contenido de los próximos números. Uno de estos lectores escribió respecto a un artículo titulado *Cinco estrellas opinan sobre el derecho a ser bígamas*:

Me pareció sumamente interesante el artículo sobre la bigamia en las mujeres. Leer opiniones heterogéneas es necesario para comprender a la nueva mujer, pero me siento inquieto frente a la posibilidad de estar ante esta situación pues no sé cómo reaccionaría si mi novia actual, quien es una mujer libre, me colocará en un escenario así. Clarifico que estoy a favor de la igualdad, pero cavilar sobre esta situación es difícil, ¿qué haría ante esto? ¿cómo compartir el amor de mi pareja? Ojalá puedan hacer un artículo donde se compartan experiencias con parejas que estén o que proyecten una vida así. Sigán así con estos temas más actuales.²²⁹

En un número posterior dentro de *Eva* también se localizó otra reacción sintomática respecto a las peripecias a las que se enfrentaban los varones en sus relaciones amorosas, así a raíz del artículo *Los hombres les temen a las mujeres*, un hombre que firmó simplemente M.J.R., de Hidalgo decía:

Soy un lector de revistas amenas y quiero agradecerle por hacerme pasar mejores tardes, pero también quiero aprovechar esta misiva para exponerles lo siguiente: en el pasado número 4 se presentó un artículo que hablaba sobre cómo los hombres nos sentimos temerosos frente a las mujeres, creo que la autora está en lo correcto, hoy muchos tenemos el temor de parecer poco varoniles o faltos de agresividad sexual, pues este es mi caso. Estoy en una relación desde hace 3 años, y en los últimos meses he sentido que ya no estoy a la altura de mi novia, quien está próxima a graduarse de la Universidad y laborando en un importante bufete de abogados. A pesar de que ella

²²⁹ Sección "Nuestras Lectoras" en *Eva, el fascinante mundo de la mujer moderna*, Núm. 3, Vol. 2, 1976, p. 2.

no me lo ha hecho saber, siento que el amor que le prodigo no será suficiente así que agradecí el valioso consejo de la autora de emprender una charla profunda con ella sobre el asunto, lo que aún no hago, pero espero pronto hacerlo. Reciban mis congratulaciones.²³⁰

En la revista *Luz, para sus problemas personales* que circuló durante los años setenta en México, otro lector reaccionaba frente a un artículo que llevó por título *¡No confundas el amor con el sexo!*:

He sido un asiduo lector de su boletín informativo, pero hace dos ediciones me encontré perturbado con lo que encontré: “el placer sexual puede lograrse fácilmente sin tener que crear lazos emocionales en la relación”, hablan sobre mitos y yugos para hombres y mujeres como consecuencia de esto. Yo quiero preguntar al autor del texto qué ocurrirá entonces con nosotros los hombres y nuestra mayor necesidad sexual, su conclusión invita al desenfreno total, pero ante todo al abandono del amor como presuposición dentro de las relaciones de pareja. No comprendo mi vida sin este sentimiento que nos aleja de las bestias. Agradecería publicar mi carta y enriquecer los puntos de vista en su contenido.²³¹

Como puede observarse, las miradas de los lectores hablan sobre condiciones que se perciben como nuevas y propias de su contemporaneidad. Lo más sintomático fue expresar de manera explícita la perturbación que les está ocasionando o les puede ocasionar cambios dentro de sus relaciones de pareja y con ello la conciencia de que se están enfrentando a situaciones ante las que no saben cómo reaccionar, incluso, entienden que estas los dejarían con una falta de significado que les resultaría complicado resarcir. Si bien se leen como individuos abiertos en tanto se acercan a este tipo de publicaciones que se caracterizan por

²³⁰ Sección “Nuestras lectoras” en *Eva, el fascinante mundo de la mujer moderna*, Núm. 2, Vol. 5, 1979, p. 4.

²³¹ Sección “Hablan nuestros lectores” en *Luz, para sus problemas personales*, Núm. 4, Vol. IX, 1977, p. 3.

discutir o abordar temas que habían provocado ámpula durante el periodo,²³² hay una impaciencia y el ansia de no poseer las herramientas necesarias para comprender lo que está ocurriendo, bajo una mirada donde el amor se encuentra presente como elemento indispensable de estos discursos.

Desde luego que, a partir de estos testimonios, se puede leer que hay una tensión importante alrededor de las relaciones de poder, es decir, cómo es que nuevos deseos, significados o situaciones podían generar tensiones alrededor de los acuerdos al interior de la pareja. Sin embargo, tal como lo ha señalado Connell, es indispensable pensar las masculinidades en otras dimensiones además de las relaciones de poder, en este sentido, es posible reflexionar sobre una perspectiva donde las emociones y los sentimientos también son importante como elementos constructores de las masculinidades. Nosotros proponemos que justamente cambios como la mayor libertad sexual, la conquista de espacios en la educación o en la economía de las mujeres o la resignificación de la sexualidad, entre otros parecen que movilizaron y dinamizaron una serie de incertidumbres en los varones también alrededor del amor.

Las condiciones de mayor poder masculino dentro de las relaciones de pareja han sido un tema recurrente dentro de la reflexión feminista sin embargo es vital poner atención también en la forma en que los sentimientos o las emociones no sólo son un mecanismo de acceso al poder sino también un fenómeno que determina la experiencia vital de los varones y del universo social. Nosotros hablamos de la naturaleza histórica de la construcción de las emociones y los sentimientos, en este sentido, proponemos que durante el periodo emergen una serie de inquietudes alrededor de las condiciones a partir de las cuales se darían las relaciones de pareja y con ello se construiría el amor.

Como podemos ver en este primer acercamiento, el amor es un tema que le preocupa a algunos hombres durante el periodo, el vaciamiento del significado de aquello que ellos había entendido como amor se resiente dentro de las notas a las

²³² La revista *Eros* en 1976 y *Eva* en 1975 sufrieron el riesgo de ser censuradas según refieren ambas en sus publicaciones número 4 y número 8, respectivamente.

revistas ¿cómo enfrentar este conflicto? *El hijo del pueblo*, señalamos antes, es el camino seguido por Vicente para encontrar el amor; hay, evidentemente, aquí la construcción sobre las formas adecuadas para sortear los obstáculos a fin de lograr su objetivo, en este sentido hay una relación tangencial entre Vicente y los lectores que se acercan a las revistas para tratar de encontrar una solución, una guía, una confirmación o tan sólo una descarga a la condición de inquietud a la que se encuentran. En una lectura general, las representaciones constituidas por el filme parecen no encontrar en *El hijo del pueblo* denominadores comunes, pero en el análisis más fino podemos darnos cuenta de que, si bien las respuestas no parecen ser las buscadas hay un rejuego que cataliza nociones normativas de las masculinidades como telón de fondo.

Derivado de lo señalado las relaciones sexo-afectivas, y con ello el amor, nos sirven de pretexto para acercarnos a las representaciones de las masculinidades. Volvamos a nuestro filme y recordemos que uno de los obstáculos más importantes a los que se enfrenta Vicente son las diferencias sociales entre él y las mujeres que se presentan como prospectos para ser sus parejas. Así recordemos las estrategias de Vicente y los señalamientos de sus amigos por la distancia que se perciben entre el protagonista y Ofelia durante las secuencias IV y IX. El notable esfuerzo que se realiza a partir de la frase “¿sabe qué hace un tipazo, así como yo, en esto de la ruleteada”, nos muestra como Vicente se autoexalta, en un intento por estar en condiciones para poder impresionar a una chica, de forma que el filme parece mandar el mensaje de la importancia de la posesión de ciertos atributos para cautivar a una chica. El discurso fílmico alimentará esta premisa más tarde cuando, por boca de Magaña y Felipe, se haga énfasis en la desigualdad existente entre Vicente y Ofelia, y cómo éste logró derribarlas y seducir a la joven.

A pesar de todo esto, hay que ver lo anterior como parte de la construcción de un discurso que se constituye a partir del opuesto, es decir, es importante que el espectador concientice las limitaciones educativas y financieras de Vicente para que comprenda que justamente esta situación es lo que lo ennoblece. A fin de lograr esto, expondrá con certeza la frivolidad e hipocresía que se encuentra casi como

esencia del mundo de la gente adinerada, educada y fina. Esta será la solución ofrecida y la moraleja que dejará el filme, sin embargo, antes de observar esto, pongamos atención al problema que se plantea en el corazón de la masculinidad de Vicente: el profundo sentimiento de inferioridad derivado de una serie de desigualdades sociales. Traigamos como ejemplo la secuencia IV, plano 43, cuando el protagonista, tras de una fantasía en la que imagina a Ofelia locamente enamorada de él, se castiga a sí mismo y afirma: “cómo te encanta hacerle al güey”. La concientización de la desigualdad y un cierto grado de desventaja frente a Ofelia, y luego más tarde también con Carmen, María y Delia, resulta interesante para mostrar un elemento de la masculinidad de Vicente constituido a partir de una premisa desde la cual, el hombre tiene que ser superior, económica y educativamente hablando.

Desde luego que esta situación le abriría una serie de prerrogativas que se verán entrecruzadas dentro de la película, pero antes de ahondar sobre este tema habría que reflexionar si esta situación, que se vuelve en el obstáculo más notorio para el protagonista, se encuentra articulado y dinamizado por su contexto sociohistórico. Pongamos atención en el segundo testimonio que hemos referenciado atrás, aparecido en la revista *Eva*, el lector reflexiona a través de la misiva que, tal vez, las nuevas condiciones de su novia, es decir, educación, posición económica y con ello estatus social, lo pongan en una situación de desventaja dentro de la relación. Es obvio que le preocupa lo que puede ofrecer a su pareja, es decir, el amor y que éste, ya no sea suficiente. Desbaratemos esto, y pensemos más en lo que el lector de *Eros* nos está diciendo sobre su identidad, para lograrlo debemos entender que ésta se constituye en la relación del sujeto con su entorno y con los otros, lo cual significa que los límites identitarios, en este caso en particular, se constituyen a partir de su pareja.²³³

El autor de la carta habla en un nivel de sensaciones, se ha sentido temeroso, afirma, luego acota que lo que experimenta se encuentra vinculado con parecer

²³³ María Cristina Palacio V. y Ana Judith Valencia Hoyos, *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones*, Caldas, Universidad de Caldas, 2001, p. 22.

poco varonil o con falta de agresividad sexual. Ya la propia expresión de una situación que lo fragiliza resulta importante para sugerir la relevancia de estos espacios para catalizar las experiencias individuales, sin embargo, es menester que leamos la complejidad de su discurso y de las representaciones constituidas y las que están en juego, según se infiere, la identidad masculina se debe integrar a partir de la agresividad sexual y la virilidad que, de esta manera, se asientan en el corazón de esta representación de las masculinidades. No hay detalles sobre el nivel de estudios de M.J.R, pero se intuye que es muy probable que este se encuentre en una condición inferior, su malestar encuentra lógica bajo la premisa histórica de la superioridad masculina. En este sentido parece claro que el lector, autor de la misiva, tiene interiorizado el mandato de que el hombre debe tener una mejor educación, un mayor poder adquisitivo y por tanto estatus social. En esta lógica del imaginario patriarcal el hombre habrá de luchar por poseer las condiciones mencionadas para acceder a considerarse como tal, su temor se constituye por no poseer las pruebas que muestren que lo es y por el constante riesgo que da pie a dejar de serlo.

Esto se haya en el seno de la lucha que sostiene Vicente frente a Ofelia, inicialmente, y después con Carmen, María y Delia, que se vuelve explícita en la secuencia XIX. Sin embargo, vamos a ver que esto no era un elemento exclusivo ni de M.J.R., ni tampoco de Vicente, en la revista *Eros* se publicó un artículo muy emblemático titulado *¿Cómo evitar que muera la pasión cuando la presión avanza?* El texto se articuló a través de la premisa de que la llamada “presión” se constituía esencialmente por las condiciones establecidas por la inserción de la mujer en la vida laboral y la mayor presión para mantener una familia tradicional: “En la vida moderna, cuando la mujer ya tiene acceso a las mismas oportunidades y derechos que su contraparte se establecen muchas dudas sobre el futuro de las relaciones”, sentencia como el primer acercamiento a lo que se desarrollará más tarde. Efectivamente, desde señalar que el trabajo femenino ha impuesto nuevas cargas laborales para ellas, dificultando su apetito sexual, hasta colocar énfasis en que la libertad femenina las ha vuelto mucho más exigentes durante el acto sexual. El recorrido que establece el artículo es interesante para comprender la interpretación

que se hace de la problemática y la conciencia histórica que se tiene alrededor de la emergencia de cambios sociales: “Las mujeres hoy, educadas, universitarias y libres, exigimos mayor libertad para poder disfrutar de nuestros placeres, deseamos hombres, no capataces”.

Avancemos un poco y pensemos en otra dimensión las palabras del lector, poniendo énfasis en que las emociones y sensaciones, constructoras de sentimientos, se constituyen como fenómenos históricos. Propongamos entonces una perspectiva que invite a pensar ambas más allá de la pérdida de poder, de suerte que el miedo a no ser lo suficiente para su pareja no sólo se lea como temor de perder prestigio social sino también la de la compañía significativa. Cuando se adhiere este significado tenemos una lectura más compleja sobre lo que ocurre con la construcción de las representaciones de las masculinidades. Aunque el amor no puede y no debe desvincularse del poder, este otorga otros significados a la experiencia vital y por ello también a las prácticas, de forma que la constitución de esta ecuación ayuda a entender de una forma mucho más dinámica y menos vertical la actuación de Vicente al interior de la película.

Vicente ejerce y pretende mantener autoridad sobre sus parejas, sin embargo, el desenlace durante las secuencias LI y LII, invita a cuestionar o pensar que la lectura sobre la búsqueda de poder no es suficiente. Desde luego que no se trata de un fenómeno propio del periodo, sin embargo, hay que señalar que estos años fueron constituyendo espacios para que los varones se sintieran inquietos por la avalancha de cambios sociales, además de que lo pudieron expresar; de forma que no sólo su poder es cuestionado sino otros fenómenos que constituían su identidad. Veamos un artículo en *Hombre de Mundo*, que hablaba justamente sobre algo que se encuentra en el trasfondo de la tensión de Vicente con sus enamoradas, la posición socioeconómica. *¿Qué hacer cuando tu esposa gana más?*,²³⁴ se cuestiona el autor del texto, intentando responder a un tema que parece de tal relevancia que merece un espacio aparte.

²³⁴ Sebastián Tavares Avellaneda, “¿Qué hacer cuando tu esposa gana más?” en *Hombre de mundo*, Núm, 7, Vol. 3, 1983, p. 45

Efectivamente, el asunto debió ser un problema importante para los hombres durante el periodo sobre todo porque la construcción de las identidades masculinas y con ello las representaciones de las masculinidades se tejían bajo un modelo normativo que imponía sobre los hombres la proveeduría económica y, derivado de esto, la idea de que ellos eran quienes debían poseer mayores recursos. La respuesta del autor, Sebastián Tavares Avellaneda, se entrelaza esencialmente bajo la propuesta que esta condición es ya una realidad en el contexto de estos años y resulta absurdo navegar contra esta corriente. “Aceptar que la libertad de que gozan nuestras parejas las hace más independientes y seguras de sí, debe ser un atractivo al que tengamos que acostumbrarnos”, afirma. Tavares se pregunta sobre si una mejor posición económica de la pareja posee el riesgo de la infidelidad o la pérdida de interés por parte de las mujeres, a lo cual apela a la seducción erótica y sexual por parte de los varones para mantener la llama viva.

Por otro lado, el artículo también invita a los hombres a no sentirse menoscabados ni atormentados por esta nueva circunstancia, afirmando, “si nuestras esposas se han convertido en importantes ejecutivas o jefas de alguna oficina y con ello han subido en la escala de salarios, no habremos de dejar de amarlas, a pesar de que esto suponga un cambio en su actitud, al contrario, nosotros deberíamos estar ahí como anclaje para cualquier circunstancia perversa que sobrevenga”. Los hombres deberían aceptar y negociar a la luz de estas condiciones, “tal como durante muchos años las mujeres nos esperaron y apoyaron en nuestra vida laboral, nosotros debemos corresponder a su apoyo”. El tenor de la propuesta avisa o anuncia la corrección de una práctica, es decir, sugiere que tal vez la respuesta de los hombres frente a una condición socioeconómica más alta o incluso igual en sus parejas no era seguida de aceptación y apoyo.

Tal vez Vicente entiende el ascenso de las mujeres a la PEA y a la Educación Superior de una manera muy similar a los lectores a quienes estaba dirigido el artículo señalado; recordemos el plano 17 de la secuencia XII “acá... entre la clase de nosotros, las mujeres se tienen que atener a lo que uno gana”. ¿Esta premisa era solo parte de los elementos que constituía las masculinidades de los hombres

de la clase media? Parece que no, a pesar de que Vicente nos diga que esta exigencia era una característica de los varones de las clases populares. Recordemos aquí la insistencia de algunas de las más importantes telenovelas del periodo que configuraron parejas como Mariana y Luis Alberto (*Los ricos también lloran*), Rosa y Ricardo (*Rosa Salvaje*), Colorina y Gustavo Adolfo (*Colorina*), María y Víctor (*Simplemente María*), Raúl y Teresa (*Teresa*), Fiorella y Pedro (*Muchacha italiana viene a casarse*), Rina y Carlos Augusto (*Rina*), por mencionar algunas tramas donde la mujer se encuentra en una situación de desventaja económica frente a su enamorado.

Derivado de lo anterior es necesario poner sobre la mesa la complejidad de las tensiones alrededor de las nociones normativas de las masculinidades durante nuestro periodo. Así por un lado parecen emerger discursos que pretenden reconocer y aceptar condiciones sociales distintas, resignificando el rol de hombres y mujeres como proveedores económicos. De forma que podríamos establecer que lo sintomático no es tanto que las mujeres aportarán recursos a la economía familiar sino más bien que hubiera un esfuerzo por tratar de dar una nueva mirada a esta participación, estableciéndose que esta merecía tanto un reconocimiento como un replanteamiento de las relaciones personales. Recordemos también que, a pesar de esto, en términos estructurales el gobierno mexicano mantenía buena parte de los derechos sociales vinculados al salario formal, lo cual lo volvió un elemento casi completamente masculino durante el periodo, sin embargo, el hecho que ellas no se incorporaran a la economía formal no implicó la ausencia de tensión, integrada por el el replanteamiento de significados.

Volvamos otra vez al artículo de *Hombre de Mundo* pues hay otros elementos interesantes que se mueve dentro de su propuesta, y cuya constitución da matices muy peculiares a la representación de su masculinidad. El articulista parece asumir que la constitución de relaciones bajo otros acuerdos supone la pérdida de terreno masculino, de ahí se desprende el proyecto de encontrar en la sexualidad un terreno que ayude a compensar el espacio perdido. “La liberación sexual ayudo a que nuestras compañeras fueran mucho más libres, dándonos más independencia para

echar a volar la imaginación. Ahora nosotros, con estos aprendizajes y la libertad de ellas, debemos ofrecer horas más placentera de intimidad y hacerlas olvidar con ello que somos necesarios por otras razones... amigos, esto será el mejor intercambio que se haya tenido en la historia de la humanidad”.

Si los hombres han dejado de ser necesarios por dinero ahora lo deben ser porque son los mejores amantes, sugiere Tavares Avellaneda a sus lectores. Se trata de la aceptación de la pérdida de un territorio, pero la constitución de una estrategia para constituir otro donde sean los que lleven la batuta. La sexualidad como un ámbito donde los varones reconstituyan el poder perdido parece vital dentro de la renegociación de los contratos y acuerdos sociales en torno a las experiencias vitales de hombres y mujeres en un contexto donde la revolución sexual había empujado a cambios significativos, empujando a resignificar la práctica más allá de procesos meramente reproductivos.²³⁵

Desde luego que debemos tomar con más ecuanimidad los temores de Tavares y tener una mirada histórica sobre la sexualidad. La pérdida de la proveeduría económica no era desde luego ni generalizada ni tampoco tan concreta como a veces lo parece sugerir el autor. Por otro lado, pensar en que los hombres debían ganar la sexualidad para mantener el interés en sus parejas tiene una doble lectura: negar el hecho de que las relaciones sexuales sucedían en buena medida por causas del deseo masculino, así como el reconocimiento de que había que pensar en el otro para conseguir conquistarlo, seducirlo y enamorarlo.

La sexualidad se vuelve la moneda corriente en buena parte de las revistas que hemos revisado para esta investigación, desde *Machotips* hasta *Luz*, lo que nos habla de cómo esta parece un terreno nuevo que requiere ser conquistado bajo el calor de las luchas feministas, así como las movilizaciones homosexuales y lesbianas, enraizadas en la crítica a su heteronormatividad. Por otro lado, vemos a través de este testimonio y el del lector M.J.R., como a pesar de las nociones normativas que vinculaban a los hombres con la hipersexualidad, existe la

²³⁵ Victor J. Seidler, *Men, Sex and Relationships: Writings From Achilles Heel*, New York, Routledge, 1992, pp. 34-36.

incertidumbre de que esta no es un territorio completamente conquistado. Es importante preguntarse si la pérdida de la proveeduría económica derivada del descalabro a la supremacía financiera masculina ¿era realmente un fenómeno tan doloroso para los varones del periodo?

La respuesta es ambivalente: sí, en el sentido de que para algunos hombres durante estos años es auténtica la perplejidad ante las condiciones que están teniendo sus compañeras; en cambio hay que recordar que la proveeduría económica en los hombres de las clases populares no había sido, históricamente, un fenómeno estable, de forma que podríamos aseverar que estos varones se encontraban mucho más familiarizados con la aportación femenina a las finanzas domésticas. Señalemos, sin embargo, que aquí lo interesante no es la novedad de la práctica sino más bien la lucha por la resignificación de esta.

Ya hemos señalado que Vicente deseaba construir una familia con Ofelia donde él fuera el proveedor, a pesar de que la película lo muestra consciente de que la falta de recursos económicos resultaba una desventaja, exponiéndose a un posible rechazo. A diferencia de Tavares Avellaneda, Vicente hace frente a su condición socioeconómica apelando al amor, pero sobre argumentando que hay más “autenticidad” en lo que ofrece que lo que se encuentra presente en los otros varones. Traigamos a esta discusión el largo soliloquio que realiza frente a Carmen, a través del cual intenta menoscabar la presencia de Julio y el amor que la joven siente por él: “No conoce la luna, ni el lenguaje de los grillos, no es capaz de distinguir entre el perfume de una rosa y un cempasúchil, no sabe calcular la distancia de un coyote cuando aúlla, tomó su número de habitante y se fue a formar en la fila[...] le ofrece un mundo en que los han metido, un mundo que es de todos y de nadie, en el que la gente vive y se atropella, para cumplir órdenes anónimas, que ve de aquí pa’ allá, que ve de allá pa’ acá, que compra esto, que de vuelta a la derecha, que póngase esto, que sea como fulanita...no, Carmen, acá en el rancho todo es más bonito, más limpio, más puro”.

La posición de Vicente es brutal y no se restringe a una mera crítica tangencial a Julio sino a toda la estructura de la modernidad y el capitalismo.

Observemos esto dentro del contexto sociohistórico en el que está surgiendo y pensemos la manera en que la organización económica y política estaba desarticulando las redes de socialización, autoridad y poder tradicional de la sociedad mexicana o más concretamente de la sociedad rural. Vicente se descubre durante la secuencia XXIII como un hombre rural libre: “quisiera ser para siempre lo que soy, un hombre libre, un hijo del pueblo, un hombre capaz de hablar a gritos conmigo mismo y bañarme de paz y de felicidad... ay me siento Tarzán... arriba Huentitán,” asegura. La secuencia finaliza los gritos de Vicente con un tono de broma, en tanto que nuestro protagonista termina lleno de fango afirmando que ha encontrado petróleo para después revirar que sólo era lodo.

Volvamos a unos minutos previos, durante la secuencia XVII, que ya nos había anunciado este posicionamiento dentro de la estructura social, el cual quedo coronado con la canción de *El hijo del pueblo* (secuencia XVIII). Aquí coloquemos atención a una estrofa:

Yo camino por la vida
Muy feliz con mi pobreza
Porque no tengo dinero
Tengo mucho corazón

Unamos los puntos antes citados, secuencia XVII, XVIII y XXIII, y coloquemos las miradas sobre esta parte de la canción que aglutina en buena medida lo que queremos mostrar sobre la representación de la masculinidad. Así a diferencia de lo que pudo señalar Tavares Avellaneda sobre la seducción sexual a la pareja, Vicente respondería que él no tiene dinero, pero si mucho corazón. Efectivamente, detrás del discurso de nuestro protagonista se mueve la idea de que el amor y la lealtad debieran ser mucho más importantes a la hora de la elección de pareja, así como en el proceso de mantenimiento de una relación amorosa. Nuestro protagonista filmico le brinda a sus posibles parejas, lealtad y autenticidad, un mundo idílico donde todo es más limpio y puro. A diferencia de los lectores de nuestras revistas citadas, Vicente se mantiene, mostrándose seguro de sus

convicciones y de la moral que lo rige, al revés, vilipendia esa realidad, la concibe inferior e incapaz de dar la felicidad. Sin embargo, hay que ver que realmente no es que los lectores no estén de acuerdo con Vicente, al contrario, parecen nostálgico de un mundo donde sólo el amor bastaba para retener a las mujeres y donde el dinero no era una causa del distanciamiento.

Esta reivindicación del amor y la pobreza no fue exclusiva del periodo, ya José Alfredo Jiménez durante las décadas previas había puesto sobre la mesa lo complicado que resultaba el amor para los hombres en medio de la precariedad económica. Sin embargo, un elemento que resulta sintomático y que parece crucial fue la emergencia y popularización del género musical grupero durante nuestro periodo y estrictamente vinculado con las clases populares,²³⁶ el cual aró el camino para que este tipo de historias quedarán como fondo de algunas canciones que circularon durante estos años. Esto significa que este género dio los espacios necesarios para mostrar el posicionamiento de aquellos hombres que se sentían menoscabados por su condición económica al mismo tiempo de que fue alimentado elementos de la masculinidad hegemónica. Veamos el caso de la canción *Pobreza Fatal* del Grupo Miramar:

Mi corazón sí te quiere
Y mi alma mucho más
Y si tú me abandonaste
Por mi pobreza fatal
El ser pobre es un orgullo
Porque es designio de Dios
Y si tú ya no me quieres
Porque pobre sigo yo

²³⁶ Alejandro L. Madrid, *Music in Mexico. Experiencing music, expressing culture*, New York, Oxford University Press, p. 139-140.

Igualmente sintomática resultó la canción de *Copa Rota* de la que más tarde, durante los años noventa, será una de las agrupaciones más importantes del género, *Los Temerarios*:

Por qué Dios mío, a los pobres
Se nos niega el derecho
De ser felices
El amor, el amor no es solo el dinero
Porque si tanto la quería
Me ha cambiado por él

Las masculinidades representadas bajo estas canciones invitan a pensar en la potestad económica como un elemento que parecía intrínseco a los hombres, de donde se desprende una serie de desigualdades entre los varones y por ende la aceptación o el rechazo femenino. Ahora bien, dentro de una dinámica social, el tono doliente de las construcciones musicales alimenta la idea de que el amor habría de ser un elemento muy valioso para la constitución y mantenimiento de una relación amorosa, esto desde una lectura masculina. Veamos que, a pesar de esta coincidencia entre los productos culturales, la pobreza no era un fenómeno que fácilmente se vinculara con la dignidad, entereza y estoicismo, como podemos ver en la última estrofa de *Copa Rota*, de suerte que la precariedad económica, que representaba a su vez la incapacidad de cumplir con el rol de proveedor, era interpretada como un obstáculo que impedía el acceso a la felicidad.

El ofrecimiento, no obstante, se mantiene en el mismo tono que se construyó en Vicente, el auténtico amor como moneda de cambio y como instrumento compensatorio dentro de la deficiencia financiera. Por la naturaleza más breve de las canciones no se puede explorar más allá de las metáforas edificadas, pero hay que señalar que en el caso de Vicente su ofrecimiento no sólo es el amor sino también un mundo distinto al que sus enamoradas estaban habituadas. Al hacer esta declaración, Vicente ha construido una representación de su masculinidad y

como consecuencia describió lo que él entiende de los otros, es decir, ha representado masculinidades en el proceso. ¿Cuál es el meollo de su estrategia amorosa? Negar la autenticidad, valor y hombría de Julio y del novio de Ofelia, aunque para el caso de este último tendremos mucho menos elementos. En este sentido el amor se vuelve el pretexto para negociar su identidad porque el rechazo de Ofelia le significa una crisis identitaria que deriva en la revalorización del mundo rural y la búsqueda de refugio en *El Santuario*, de forma que se autodefine como un hombre libre y peculiar que se distancia de las masculinidades de sus adversarios, a quienes como deriva los entiende como varones atados a una serie de exigencias sociales y actos mecánicos que dan la sensación de que los deja vacíos.

Volvamos al filme y pensemos en el mensaje que este nos envía alrededor del malestar de Vicente, anotemos como elemento interesante lo señalado en la secuencia IV, plano 43 y lo que invita su dialogo: “ay Vicente cómo te encanta hacerle al güey”, se reprocha el protagonista. El personaje tiene conciencia de que una mujer como Ofelia está fuera de su alcance, lo que nos lleva a cuestionar entonces, ¿quién sí podría tener una relación con la joven? El beso apasionado de Ofelia con un joven de sobrio esmoquin nos da la respuesta. Un pantalón, una camisa color naranja acompañados de una corbata de rayas amarilla, así como un saco a cuadros en tonos claros resuena en la construcción de planos frente al típico esmoquin negro. La ropa que utiliza Vicente en la fiesta es importante para determinar su *status*, recordemos lo que le dice Magaña a nuestro protagonista en la secuencia XIII cuando le asegura: “ándate no más, si te la amarraste con chamarra, imagínate así de elegante, pareces diputado, ingeniero, vas a acabar con la fiesta hermano”. El carácter ligero de la aseveración parece pasar por alto la profundidad del mensaje: Vicente no tiene una profesión sin embargo se viste para estar a la “altura” de la fiesta y se infiere a partir de esto que aquella vestimenta le dará las condiciones.

La película se asegura de enseñarnos en la secuencia siguiente a nuestro protagonista ataviado de forma aparentemente estridente para una fiesta

demasiado formal, un sin número de trajes negros carcomen su presencia, pero Vicente se hace notar por su alegría, franqueza y espontaneidad, de suerte que el traje casi se presenta como un epitome de esta personalidad. La construcción cinematográfica apuntala, a través de los invitados, formas sutiles pero incisivas para volver a Vicente el objeto de entretenimiento, haciéndonos saber que él, evidentemente, no encaja ahí. ¿Qué necesitaría Vicente para entrar a este mundo de varones? El novio de Ofelia es la referencia que responde: apenas un poco más alto de Vicente, rubio, de ojos azules, delgado y con un emblemático esmoquin negro. La sutil tensión sobre el taxista es verbalizada por uno de los invitados cuando dice “qué traje tan elegante, le queda padre, ¿lo compró en algún supermercado?” Un traje de supermercado describe la falla en lo solicitado en un evento de hombres elegantes. Desde luego hay que poner atención a las miradas de los asistentes a la reunión y el dialogo antes citado ya que invitan a denostar a nuestro protagonista, pero sobre todo empuja a pensar en la exclusividad como un medio para acceder al estatus social. En este sentido habría que aclarar que no sólo era que el traje era inadecuado para la reunión sino también el lugar donde fue adquirido.

La necesidad de Vicente, quien durante la secuencia XIII se hace acompañar de un amigo para elegir la ropa, realmente no será nueva, ya que asistir a un evento con la vestimenta adecuada es un fenómeno de larga data,²³⁷ lo que parece interesante aquí es la preocupación mostrada por nuestro protagonista; su necesidad de ser como quienes están en aquel lugar, mimetizarse, confundirse, así como las desigualdades que señalan el propio traje entre los varones que las portan, de suerte que vestir alguna prenda en particular o no hacerlo, haberla comprado en un lugar u otro, evidentemente invocaba la clase social y con ello el recrudescimiento de las desigualdades. Realmente, el desacierto de Vicente nos habla de su conciencia sobre la presión que la película pone en las diferencias entre él y el novio de Ofelia, así como el triunfo de este último sobre el primero de suerte

²³⁷ Tim Edward, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity, and Consumer Society*, London, Bloomsbury, 1997, p. 57.

habrá que cuestionarse ¿qué tan relevante podía ser este elemento dentro de la jerarquización social entre los varones durante la década de los setenta y ochenta?

La emergencia de revistas dirigidas al público masculino pueden ser una vía explicativa y demostrativa para entender lo que estaba pasando durante el periodo, a saber, la masculinidad comienza a emerger como una mercancía. Relojes, cigarros, vinos, viajes, camisas, calcetines, trajes, joyería, trusas, entre otros muchos productos colocados en una serie de anuncios publicitarios en revistas como *Eva*, *Oui*, *Hustle*, *PlayBoy*, *Hombre de Mundo* o incluso *Cosmopolitan*. Esta publicidad construyó modelos masculinos que se presentan como el ideal de lo que se debía alcanzar, de forma que la adquisición de estos productos era manejado en repetidas ocasiones como un símbolo de estatus, de ahí que la adquisición de bienes se convirtió en un factor que alimentó la desigualdad entre los varones.²³⁸

Nuevamente habría que señalar que no estamos ante un fenómeno nuevo, ya desde finales de la década de los cuarenta del siglo XX, el ansia de estatus social se volvió un determinante importante en las prácticas de la clase media mexicana. Lo sintomático fue como la adquisición y circulación de la publicidad, así como la organización del mercado de estos productos logrará alcanzar con más facilidad a los varones durante estos años, no únicamente a través de la producción editorial sino también a través de la televisión y desde luego el propio cine. Aunado desde luego a la propia emergencia de la construcción de la masculinidad como un producto. Al interior de este proceso se observó como la moda resignifica la hombría, elegancia, virilidad y con todo ello estatus.

Estamos en los albores de un fenómeno que llevó a nuestro protagonista a gastar \$399 pesos, pero en el que no se encontrará sólo. Con una noción histórica de que se encontraban ante un momento que estaba bifurcando lo que se entendía por hombre, un articulista de *Hombre de mundo* señalaba con despreocupación:

²³⁸ *Ibidem*, p. 197.

Ahora los hombres nos debemos preocupar por ir bien peinados, bien vestidos, bien perfumados y llevar, sino los zapatos más costosos, si limpios y que sean *ad hoc* con la ropa que elegimos. Ya se terminaron aquellos días donde los hombres nos veíamos al espejo y lucíamos desaliñados y sucios. Un servidor se siente fascinado de poder pensar mientras me ducho que zapatos o camisa le quedarán a mi pantalón, o ¿me vendría bien comprar aquella camisa de vi en el aparador? Elegancia y sofisticación es lo que nos debe distinguir del resto, y lograr ser así un hombre de mundo.²³⁹

La premisa de que cierta ropa o forma de vestir estaba vinculado con el ser un hombre por encima del resto se encuentra circulando con una soltura interesante durante nuestro periodo. Hay la necesidad de parte de estos varones no sólo de distinguirse diacrónicamente sino también sincrónicamente, sin embargo, cómo pudimos ver con Vicente no todos asumían esta remasterizada forma de constituir la masculinidad como algo necesariamente positivo, incluso veremos que a pesar de su enorme peso dentro de la crisis a la que está sometida la masculinidad encontró otros espacios de lucha.

²³⁹ Javier Cepeda Rodríguez, “¿Qué debemos saber los hombres sobre moda?” en *Hombre de Mundo*, vol. 4, núm 7, agosto de 1985, p. 45.

CAPÍTULO 5: VIOLENCIA Y DEFENSA DEL HONOR: REPRESENTACIONES DE LAS MASCULINIDADES EN *UN HOMBRE LLAMADO EL DIABLO*

5.1 Análisis cinematográfico de *Un hombre llamado el diablo*

Un hombre llamado el diablo, fue estrenada en 1983, siendo dirigida por Rafael Villaseñor Kuri. Estamos ante un Western mexicano que formó parte de la marejada de Chilaquiles Western, género que emergió con fuerza desde principios de los setenta y que se caracterizó por situarse en un tiempo ambiguo y un espacio híbrido donde lo rural y la frontera eran esenciales. Derivado de lo señalado debemos ver al filme como una muestra de la manera en que ciertos géneros tradicionales del país estaban mutando a fin de sobrellevar las nuevas dinámicas de consumo entre el público mexicano, cada vez más ansioso del cine hollywoodense; de esta forma, *Un hombre llamado el diablo* se construye como deriva del agotamiento de los temas y los géneros que antaño habían provocado la admiración del público y la crítica.

El Chilaquiles Western realizó un esfuerzo por adaptar el western estadounidense a la escena mexicana, dando origen a una extraña mezcla entre el género ranchero, de humor, cine de horror y hasta lucha libre. Así pareciera que en medio del último suspiro del cine de charros, Vicente Fernández y Matouk Films S.A intentaron reinventar las aventuras folclórico-campiranas, de forma que el género ranchero tuvo un vuelco extraño por ello no es debe resultar ajeno el aire familiar y las viejas tramas que se perciben en buena parte del cine rural de Fernández.

Los westerns tuvieron como denominador común un personaje central de características nómadas o errantes, encarnado en la figura del vaquero o pistolero, que resultó muy similar a los caballeros de los antiguos cuentos y poesías europeas, enfrentando villanos, rescatando mujeres en peligro y transgrediendo las normas de las estructuras de la sociedad sin traicionar su honor. Otra característica de este género fue la vestimenta típica, consistente en el uso del revolver y un caballo, el cual llegó a adquirir dimensiones importantes para la historia narrada. El western mexicano tomó estos elementos y los usó para contar historias con alto contenido

moral ambientándolas en escenarios rurales que recordaban el oeste estadounidense, es decir, paisajes desérticos, salvajes y desoladores con ranchos y fuertes, en medio de la nada, o más frecuentemente nutrió más bien la típica descripción del pueblo del oeste: un almacén local, unas vías del tren en cuyos vagones tenían lugar persecuciones, un banco que era atracado, juegos de azar, música norteña o ranchera y prostitutas, igualmente, estos filmes insistieron con unas afueras del pueblo como escenario de peleas y tiroteos fuera de la ley.

Dentro de *Un hombre llamado el diablo*, nos encontramos con algunas de estas líneas discursivas, de suerte que nuestro filme se caracterizó por constituirse a partir de un héroe justiciero sobre el cual gira toda la trama, Irineo Durán. Tenemos además un espacio rural agreste y polvoriento escenificado con la ayuda de fondos de música ranchera, en medio de peleas y gente inocente (en este caso, hay un énfasis explícito en una mujer) cuyo bienestar era amenazado por un villano (Don Nicanor Valencia). Un elemento que es evidente en nuestro filme y que comparte con la constitución dramática del western es la defensa del honor como eje articular. Incluso vayamos más allá hay un doble honor que se tiene que limpiar aquí, no sólo el de la familia Durán, sino conforme se desenvuelve el filme encontramos que las acciones de los personajes laceran el honor el de los Cepeda y el del propio Irineo Durán. Esta última se resuelve en el primer gran nudo dramático del filme para dar pie al planteamiento fundamental, el encuentro sexual entre Mercedes e Irineo.

Derivado de lo señalado podemos observar la complejidad de la trama en términos narrativos, ya que el honor es el combustible que moviliza a todos los personajes, en este sentido no sólo nos estamos refiriendo al honor de Irineo Durán (Vicente Fernández), sino también el de la familia Cepeda, de Ramón, o de los hijos de Nicanor Valencia. A pesar de esto, hay que observar que la película encuentra su punto de tensión a partir del encuentro entre Julia e Irineo, ya que todo lo que hará nuestro protagonista a partir de la resolución del conflicto secundario (la venganza de la muerte del padre del personaje de Vicente Fernández) será acciones para intentar reencontrarse con Julia.

Hay que ver entonces que la película es simple en términos de causa narrativa, ya que como señalamos antes todos los personajes se sentirán motivados por el honor, ya sea que se haya perdido, se intente recuperar o se quiera defender. Pero el filme se complejiza por la manera en que entreteje la constitución discursiva. Durante un primer momento todo parece decir que el argumento podía girar alrededor de la venganza de Irineo Durán frente a la muerte de su padre en una emboscada por parte de un rico hacendado, déspota y sin honor llamado Nicanor Valencia. Así tras de un viaje desde su pueblo hasta la hacienda de don Nicanor, Irineo solicita hablar con él y lo abate a balazos frente a sus trabajadores, para retirarse pacíficamente después de lo sucedido. Durante el viaje que lo lleva a culminar su venganza, Irineo encuentra en el camino a una joven indígena llamada Julia a la que aparentemente obliga a mantener un encuentro sexual, para después abandonar y continuar al encuentro de Don Nicanor. Desde ese momento, Irineo siente una conexión con Julia, ya que al mismo tiempo que se siente culpable por lo que ocurrió, no puede dejar de pensar en ella en términos románticos, a pesar de que él se encuentra comprometido con su novia de la infancia.

Tras de regresar a su pueblo, Irineo decide buscar a su prometida y casarse, sin embargo, cuando está a punto de hacerlo arriban al templo, los hijos de don Nicanor quienes lo retan a un duelo, así que Irineo abandona su boda y se abate a balazos con el hijo mayor a quien mata. Después de eso Julia se descubre embarazada de Irineo y profundamente enamorada de él, termina su relación de compromiso con su novio, Ramón Panyagua, frente a quien reconoce por primera vez que está enamorada de Irineo. A partir de ese momento, se desata el rumor en el pueblo sobre el hombre que le robó la honra a Julia, su hermano la desconoce mientras su madre la apoya, pero poco tiempo de esto ella fallece dejando en total orfandad a la joven. Irineo decide buscar a Julia y hacerse cargo de su hijo, cuando llega a donde ella vive, se encuentra con Ramón con quien se confronta, pero el antiguo novio, con todo el amor que siente por la joven decide renunciar a ella, finalmente, Julia e Irineo se comprometen, pero el hermano de ella, le dispara por la espalda e Irineo cae abatido por una balacera.

Realmente, la película es una adaptación de *Cruces sobre el yermo* (1967), filme cuyo argumento pertenece a Gabriel Guerrero, siendo producido también por Antonio Matouk. Esta película, también del género western, no se distancia demasiado de nuestro filme en la historia narrada, así como en los recursos dramáticos utilizados, pero es importante acentuar algunas peculiaridades con respecto a *Un hombre llamado el diablo*. A diferencia de lo que ocurre con el filme de 1983, *Cruces sobre el yermo* se articula esencialmente alrededor del encuentro y violación de María (llamada Julia en la versión más moderna), mientras que la venganza contra Guillermo Luna (Nicanor Valencia) resulta ser mucho menos dramática que la perpetrada por Irineo Durán que, como ya referenciamos se regodea frente a los trabajadores de la venganza perpetrada para después alejarse pacíficamente con el honor en pie. El descubrimiento del embarazo de María (Julia en la versión de 1983) es mucho más vergonzoso para la joven indígena, quien reconoce frente al médico que todo es producto de una “tragedia” y no hay vistos de seducción ni menos amor hacia quien le ha arrebatado la honra.

Lo más significativo, sin embargo, es que el peso dramático y la estructura argumental recae sobre el prometido de María, es decir, Damián y no sobre Juan (Irineo Durán en *Un hombre llamado el diablo*, encarnado por Vicente Fernández). Damián llora y sufre amargamente el escarnio que sufre María, la película da entonces un importante peso al deshonor que sufre el antiguo prometido, incluso lo vemos llorar amargamente en una de las escenas mientras María acepta estoica su destino. Luego la otra gran víctima es la familia de María, su hermano Remigio es quien intenta lavar el honor, primero deseando averiguar quién deshonoró a su hermana y después tratando de ella se practique un aborto. No volvemos a ver jamás al perpetrador de la deshonor, Juan (interpretado por el actor Eric del Castillo y quien en la versión nueva se conoce como Irineo Durán encarnado por Vicente Fernández) sino en los últimos quince minutos para encontrar a un personaje atormentado por lo ocurrido muy de acuerdo con lo que se observa en *Un hombre llamado el diablo*.

Veamos la naturaleza distante de los desenlaces propuestos por ambos filmes, mientras en *Cruces sobre el yermo*: Juan busca a María para intentar reparar la falta, dos años después de haberla cometido, este sufre el rechazo de la joven quien le argumenta que, para ella, el único padre de su hijo es Damián. Juan sale del pueblo y en el camino es ajusticiado por un par de hombres del pueblo quien lo saben culpable de la deshonra de María. Finalmente, Damián busca a María para formar una familia juntos. En *Un hombre llamado el diablo*, toda la tensión romántica se vive entre Irineo y Julia, de forma que la resolución apunta hacia una vida en pareja entre ambos, sin embargo, el asesinato de él a manos del hermano de Julia imprime sobre el final un aire de justicia trágica que se distancia sobremanera del aire idílico de *Cruces sobre el yermo*.

Ahora bien, al igual que ocurre con *El hijo del pueblo*, *Un hombre llamado el diablo* tiene una problemática principal que es interceptada por varias secundarias, como es la venganza contra Nicanor Valencia o la disputa entre Ramón Panyagua y Valerio Vázquez por los amores de Julia. Sin embargo, a diferencia de la película previamente analizada, *Un hombre llamado el diablo*, desnuda con mucha facilidad la construcción de la masculinidad, no porque la película nos diga explícitamente cuál es el camino más adecuado para ser hombre, sino más bien porque en el germen que articula la trama nos encontramos con una noción del honor en términos completamente masculinos. En este sentido, la presencia de los otros varones alrededor de nuestro héroe Irineo Durán, resultan ser esenciales como frontera de ese honor y no tanto como formas marginalizadas de masculinidad, o nociones contra las cuales la masculinidad de nuestro héroe se encuentre confrontada.

Derivado de esta premisa de análisis a lo largo de los 100 minutos 53 segundos que dura nuestro filme, hemos articulado 39 secuencias dramáticas que edifican a trama principal, constituida por la pérdida del honor de Irineo, las cuales se presentan de la siguiente manera:

I. Presentación (5'02")

II. El duelo (7'27")

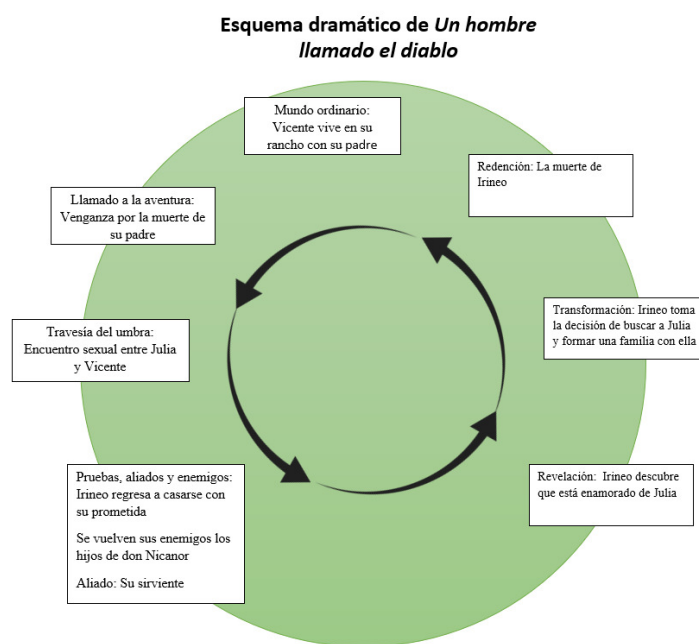
- III. El romance entre Julia y Ramón (9'42")
- IV. El camino de Irineo (10'02")
- V. La exigencia de Don Cándido (11'15")
- VI. El camino de Irineo (11'30")
- VII. Los deseos de don Nicanor (13'36")
- VIII. Las deudas de don Nicanor (14'16")
- IX. El camino de Irineo (14'30")
- X. La enfermedad de Don Cándido (15'28")
- XI. El camino de Irineo (15'38")
- XII. La agonía de Don Cándido (16'14")
- XIII. El encuentro entre Julia e Irineo (25'24")
- XIV. El remordimiento de Irineo (27'54")
- XV. El abuso de Don Nicanor (28'36")
- XVI. La venganza de Irineo (31'17")
- XVII. El funeral de Don Cándido (33'40")
- XVIII. En la tumba de Don Irineo (34'26")
- XIX. El regreso de Irineo (36'11")
- XX. Musical *Nuestro gran amor* (39'28")
- XXI. La prometida de Irineo (41'20")
- XXII. La melancolía por Julia (43'52")
- XXIII. Musical *Yo quiero saber de ti* (47'02")
- XXIV. La venganza de los Valencia (47'53")
- XXV. La boda postergada (49'32")
- XXVI. El compromiso de Irineo (51'22")
- XXVII. El regreso de Ramón (54'17")
- XXIX. La boda de Irineo (58'49")
- XXX. El duelo con los Valencia (63'38")
- XXXI. El embarazo de Julia (64'53")
- XXXII. La deshonra de Ramón (65'33")
- XXXIII. La deshonra de los Cepedas (68'26")
- XXXIV. La propuesta de Ramón (71'24")

- XXXV. La confesión de Irineo (72'26")
- XXXVI. La confesión de Julia (74'09")
- XXXVII. La decisión de Irineo (75'00")
- XXXVIII. El dolor de Silveria (76'07")
- XXXIX. Musical *Julia* (79'43")
- XL. La disputa entre Ramón y Valerio (81'22")
- XLI. La deshonra de Valerio (89'58")
- XLII. El regreso de Irineo (93'06")
- XLIII. El informante de Ramón (94'07")
- XLIV. El duelo entre Ramón e Irineo (94'25")
- XLV. El reencuentro de Irineo y Julia (100'53")

Como puedo observarse, a diferencia de lo que ocurre con *El hijo del pueblo*, estamos ante una menor cantidad de secuencias dramáticas, eso se debe esencialmente a la cadencia con que se desarrollan todas las escenas y los diálogos de los personajes que, en este sentido, resultan mucho más largo que los de nuestro filme previo. Incluso algo muy peculiar es la alta inversión de minutos para exhibir a Irineo como un hombre solitario y misterioso, que a veces se torna ajeno e inexplicable a lo largo de las secuencias IV, VI, IX y XI, las cuales son insertadas de forma intercalada al desarrollo de la historia fundamental. Irineo aparece a veces como una mera silueta, de suerte que su presencia, durante los primeros minutos, no se logra explicar del todo. A pesar de estos recursos narrativos, hay que señalar que la película tiene una estructura lineal, es decir, nuestro protagonista parte del punto A (es un jinete solitario que busca vengar la muerte de su padre) para llegar al punto B (su muerte). Lo que estructuró al filme a partir del melodrama clásico.

A pesar de que en la secuencia XVI tenemos una pequeña analepsis (cuando Irineo recuerda el asesinato de su padre) la historia tiene un orden cronológico ya que, el mencionado *flash back*, parece que sólo obedece a un mero recurso para entender las acciones del protagonista. Sin embargo, hay que ser más puntillos

respecto a este análisis formal ya que en *Un hombre llamado el diablo* tenemos una variante de la clásica estructura lineal, el viaje del héroe la cual, aunque simple, es extremadamente efectiva para el género épico, que suele ser el tono que reviste el western, en lo general. Lo anterior significa que nuestro filme pose entonces la clásica estructura aristotélica de planteamiento-desarrollo- nudo-desenlace. De forma que en *Un hijo llamado el diablo* podemos tener un planeamiento, que podría localizarse hasta la secuencia IX (El camino de Irineo 14'30''); el desarrollo, hasta la secuencia XLI (La deshonra de Valerio 89'58''); el clímax, en la secuencia XLII (El regreso de Irineo 93'06'') y el desenlace en la secuencia XLV (El reencuentro de Irineo y Julia (100'53'')).



Como podemos ver en el esquema del Anexo IV, Irineo parece vivir en un mundo ordinario que es perturbado por el asesinato de su padre. El filme nunca nos deja saber si el protagonista sufre alguna vez ante el reto o lo rechaza, pero todo parece indicar que no es así. Hay que señalar que si bien el asesinato de don Nicanor parece ser el motivo de la movilización de Irineo, lo cierto es que el acto que lo hace cruzar el umbral será el encuentro con Julia. Tras de haber cumplido con su deber, es decir, vengado la muerte de su padre, Irineo vuelve a su pueblo y

se enfrenta a una serie de perturbaciones que van desde poner a prueba el vínculo que ha construido con Julia, la articulación de sus nuevos enemigos (los hijos de don Nicanor y Ramón) hasta la nobleza de parte de su sirviente, quien se esfuerza por actuar como un consejero para él.

Debido a la naturaleza de la construcción dramática y a que el eje vertebrador de la historia toca de forma muy explícita las masculinidades, ha sido sumamente complicado definir las secuencias que se analizarán, sin embargo, hemos optado por aquellas que marcan un hito más dramático en los personajes alrededor del género. En este sentido, veremos cómo prácticamente todos los varones que transitan por el filme despliegan su masculinidad con una firmeza heroica y sin cuestionar pocas veces las del otro, de suerte que elegimos aquellas que nos permitan poner en la mesa de la discusión de forma simultánea estas masculinidades, que, si bien es cierto, tienen matices distintos parece que encontraremos la misma directriz constitutiva: el honor.

Secuencia I. Presentación

1. P.Pe. Silueta de una mujer en tonos rojizos y nebulosos que se va aclarando para descubrir el perfil de la actriz Patricia Rivera. Transición. Música *off*.
- 2.
3. P.Pe. Silueta de un hombre en tonos rojizos y nebulosos que se va aclarando para descubrir el perfil del actor Miguel Ángel Rodríguez. Transición. Música *off*.
4. P.D. Una cruz en un fondo con tonos rojizos, mientras se deslizan los nombres de las actrices y actores que participaron en la película. Música *off*. Polvo levantándose mientras la música *off* comienza a bajar. Unas espuelas de un caballo golpean el piso, un jinete se acerca y cruza el encuadre.
5. P.G. Un jinete cabalga. *Travelling* hacia atrás. Música *off* *El caballo de mi padre*. El jinete se detiene. P.A. La silueta del jinete sobre el caballo. *Zoom*

- out*. El jinete comienza a andar y sale del campo. Música off *El caballo de mi padre*.
6. P.D. Unos pies con botas sobre maleza seca caminan. *Travelling* lateral. *Zoom out*. Un hombre vestido de charro con caballo camina, se pasa la mano sobre el rostro. Música off *El caballo de mi padre*.
 7. P.G. Angulación frontal. Un jinete en medio de paraje cabalga con su caballo. *Travelling*. P.A. Angulación contrapicada. El jinete se detiene, después continúa cabalgado. *Travelling* lateral. Angulación contrapicada. El jinete continúa avanzando, y se aleja en el horizonte.
 8. P.D. Unas ramas de árbol seco. *Travelling* hacia abajo. P.G. Un hombre está quitando la silla a un caballo, el hombre se sienta y contempla el horizonte. Música off *El caballo de mi padre*.
 9. P.G. Angulación contrapicada. Un hombre se asea el rostro. Música off *El caballo de mi padre*.
 10. P. D. Unas patas de caballo. *Zoom out*, el jinete cabalga sobre el caballo en el monte. Música off *El caballo de mi padre*.
 11. P.M.C. El jinete come mientras cabalga. *Travelling* lateral. *Zoom out* el jinete cabalga el caballo en el monte. *Travelling* el jinete cabalga. Música off *El caballo de mi padre*.
 12. P.G. El jinete cabalga a un lado de un grupo de caballos. Música off *El caballo de mi padre*.

13.P.D. La luna El jinete entra al encuadre. Filtro distorsionado. Filtro se vuelve nítido, y se ve al jinete comer algo, observa a su alrededor gira y comienza a caminar. Música off *El caballo de mi padre*.

Esta secuencia es realmente muy chata y con poco contenido narrativo, es decir, nos proporciona muy poca información alrededor de la historia contenida en, *Un hombre llamado en diablo*, sin embargo, es muy valiosa por referir una de las más importantes estrategias del filme para idealizar al protagonista, Irineo Durán. La película abre con unos tonos rojizos que parecen bastante sombríos y quizás estridentes para el espectador, después vemos el perfil de una mujer joven y más tarde en el plano 2, a un hombre también joven. El juego que realiza el filme en los primeros dos planos parece crudo, pero nos da la indicación de que esos personajes serán importantes para el desarrollo del filme, después una cruz que sufre el mismo destino que los primeros planos primero en un tono rojo y negro que pareciera anunciar una tragedia. Es sintomático a este respecto cómo los créditos se estacionan en los tres primeros planos, para después empezar a mover un leve polvo; luego, un cambio en el tono de la música y los golpes de unas espuelas en el suelo, para mostrarnos a un hombre pasar sobre un caballo, en medio de una melodía con un tono sumamente trágico, la cual apenas dura unos segundos para dar pie a los sonidos de un arpa que permite cerrar el plano.

En el plano 4, la película se constituye en una tonalidad normal; a pesar de esto, resulta complicado reconocer quien es aquel jinete, una simple silueta cruza el encuadre de la cámara. En el plano 5 otra vez volvemos al recurso brumoso, luego se escucha los primeros trazos de un fondo musical distinto, sin embargo, nuevamente no nos es posible identificar al jinete, al segundo siguiente comienza a escucharse la voz redonda de un hombre que es posible reconocer, Vicente Fernández, que interpreta la canción, *El caballo de mi padre*. Volvamos, sin embargo, otra vez al recurso visual, el jinete cabalga hacia la cámara mientras en el fondo se ve un amanecer, él aparece atravesado en medio de la luz del sol, como

iluminado, no hizo falta más para que el filme nos dijera que aquel hombre iba a ser vital dentro de nuestra historia (ver Fotograma 1).



Fotograma I

El jinete se detiene y se coloca de lado, a pesar de los claroscuros del filme, es posible reconocer que la cámara lo observa en una angulación contrapicada que, en general, ayuda a transmitir una situación de control, poder, grandeza y seguridad, en este caso nos ha colocado a nosotros en una situación de inferioridad respecto al sujeto enfocado, o más bien, al jinete en una situación de superioridad. A través de un *zoom out*, lo vemos en su caballo, gira para ver a la cámara, pero los claroscuros no nos permiten ver su rostro, otra vez el sol le otorga un aire de divinidad; después, comienza a moverse, en un breve momento lo vemos más cerca de la cámara y parece aún más grande que antes, el jinete sale del encuadre. Después la luz natural, y vemos el andar cansado de unas piernas, se comienza a abrir lentamente la toma, y por fin lo vemos, es el cantante y actor Vicente Fernández, quien se pasa la mano sobre la frente en señal de cansancio, la película nos lo muestra tomando suavemente el lazo de su caballo, parece cansado (ver Fotograma 2)



Fotograma 2

En el plano 6, volvemos a ver a la distancia al actor Vicente Fernández montado sobre su caballo en medio de un sembradío de maíz, ya seco. El jinete anda sobre el caballo y se acerca a la cámara, esta lo sigue, de suerte que rápidamente lo podemos apreciar cerca, otra vez en una leve angulación contrapicada. Nuestro jinete observa el paisaje, busca en el horizonte, no sabemos a ciencia cierta qué, pero busca, después jala levemente a su caballo y este comienza a andar, y ambos salen de nuestro encuadre. Otra vez lo hemos visto sereno y pensativo, pero al mismo tiempo omnipotente, cruza el paisaje, mientras la luz del sol ciega levemente su presencia en el campo para que después el filme lo haga otra vez desaparecer. Lo volvemos a encontrar en el plano siguiente, a través de un *travelling* hacia abajo, así en medio de plano general la película nos lo muestra a la distancia desensillando su caballo para después sentarse, visiblemente cansado y pensativo, no habla.

El plano 8 nos envía el mensaje de que ha pasado la noche, la luz mucho más nítida en comparación con el plano 7, aunado a que el actor Vicente Fernández

se está aseando a un costado de su caballo blanco, mientras consecutivas gotas de agua se atraviesan entre aquel y la cámara, corroborando entonces el amanecer. En el plano siguiente, otra vez el recurso ya utilizado, los pies de un caballo blanco para dar lugar a un movimiento de cámara que nos permite ver a nuestro jinete cabalgar serenamente en medio de un monte. En el plano 10 lo vemos por primera vez lo suficientemente cerca y sin intermediario, el jinete come, tranquilo y viendo otra vez al horizonte, su cabeza se mueve, enviándonos el mensaje de que busca. Entonces se abre la toma y lo podemos observar cabalgando seguro sobre su caballo blanco, hay un *travelling* que lo muestra amo y señor de un paraje que lo cobija en medio del sol abrumador, él no se amedrenta.

Luego el plano 11 sólo sirve de transición, el actor Vicente Fernández pasa a un lado de una caballada, parece estar anocheciendo, el plano siguiente nos lo confirma, un plano detalle sobre la luna, para después sobrevenir un *zoom out* que nos muestra a nuestro jinete observándola (ver Fotograma 4), un desenfoque rápido que dirige la atención sobre el actor Vicente Fernández que así gira y lo observamos comiendo, mientras mueve la cabeza en varias direcciones dándonos el mensaje de que sigue buscando. Finalmente, baja la cabeza y comienza a caminar, mientras se da el fin de la canción *El caballo de mi padre* y escuchamos unas espuelas golpear el piso.



Fotograma 3

¿Qué nos ha dicho la película en estos primeros segundos? Desde luego, no se comprende mucho, sin diálogos de parte del único personaje que podría articular palabras pareciera en principio una secuencia sin mucha información relevante para la historia narrada, pero hay que ver cómo, sí nos proporciona datos significativos que pretenden construir una imagen del jinete. Comencemos señalando la manera en que los créditos se estacionan sobre una cruz cuando podrían haber seguido suavemente sobre los planos subsecuente, es decir, sobre los planos en que ya vemos al actor Vicente Fernández. La decisión parece interesante y alimenta la premisa de la amplia necesidad del filme de que toda la atención se estacione en el actor que interpreta a Irineo Durán.

Olvidadas las nimiedades técnicas y legales, los planos 3,4,5,6,7,8,9, 10, 11 y 12 nos muestran a Vicente Fernández como un individuo solitario cuyo único acompañante es un caballo blanco. El esfuerzo del filme por dibujar al personaje de esta manera responde, perfectamente, a las dinámicas y estrategias discursivas del género western, que encontraron un nicho de construcción en, *El llanero solitario* (1933), cuya historia giraba alrededor de un *ranger* enmascarado del viejo oeste de los Estados Unidos, quien galopaba solitario en búsqueda de la justicia con la única

compañía que la de su caballo y la de un nativo potawatomi llamado, Tonto. Irineo Durán, cómo sabremos más tarde que se llama este personaje, no es propiamente un *ranger* o un *sheriff*, es más bien una suerte de *cowboy*, que materializa la idea del hombre caballo, de un centauro mítico. Hay también en los planos, el esfuerzo por constituir a un ranchero que recorre orgulloso el mundo. En este sentido, hay demasiada dignidad y fortaleza en los planos 3,4,6,7, 10 Y 12 donde vemos a Irineo Durán, altivo y seguro de sí, no hay en él lugar para las dudas, casi pareciera un semidios. Su silencio ayuda también para esto, lo mitifica, lo vuelve misterioso e ininteligible, lo cual explica la necesidad de estacionar su travesía, de detenerlo para que contemple el paisaje y que no sepamos qué es lo que piensa, qué es lo que busca.

Luego, el hecho que lo veamos comer mientras cabalga o mientras sigue buscando, nos da cuenta de su compromiso, de su necesidad de resolver lo que se tiene que resolver, un semidios no puede detenerse por mundanidades (apenas lo vemos comer, ver Fotograma 5) apenas lo vemos asearse para continuar con su recorrido. En el mundo de este ser solitario, las necesidades físicas se tienen que pasar por alto, sin embargo, hay que mostrar su cansancio humano para situar en otra dimensión su compromiso, para rehumanizarlo y volverlo extraordinario: una mano que cruza su frente durante el plano 4, aunado a su persistencia de continuar su camino, solo alimenta las premisas que se desarrollaran con fuerza en los planos siguiente, el mensaje de que este hombre debe ser admirado por su superioridad. La música *off* que no parece coincidir o encontrar con lo que vemos durante los planos, es simbólica sin embargo y podrá encontrar una explicación más tarde. Sin embargo, en este momento sólo sirve de compañía para mantener silencioso a Irineo y para otorgarle un aire de nostalgia y melancolía a su travesía. Así vemos que todo está, estratégicamente constituido, para integrar un mensaje medular alrededor de la figura de nuestro jinete, el esfuerzo por colocarlo en otro nivel, o fuera de nuestro alcance jugará sin duda un papel fundamental en el desarrollo posterior, cómo veremos más tarde.



Fotograma 5

Secuencia XIII. El encuentro entre Irineo y Julia

1. P.G. Un jinete en un paraje cabalga rápidamente. *Travelling* de lado. Música *off*.
2. P.G. Una joven de trenzas y reboso camina apresuradamente. Música *off*.
3. P.G. El jinete se encuentra sobre su caballo, en medio de un paraje. Música *off*.
4. P.G. La joven se detiene y contemplan al hombre. Música *off*.
5. P.M.C. Irineo sobre el caballo le dice a la joven si está bien en el camino a Tijerillas. Música *off*.
6. P.G. Julia con las manos extendidas y cruzadas, le dice que siga la brecha y lo va a llevar al puente derecho para Tijerillas. Música *off*.
7. P.M.C. Irineo sobre el caballo le dice a la joven que ella debe de ser de por aquí. Música *off*.

8. 6. P.G. Julia con las manos extendidas y cruzadas, le replica a Irineo, ¿pues de dónde sí no?

9. P.M.C. Irineo sobre el caballo, observa de arriba abajo a Julia y hecha andar al caballo.

10. P.G. Julia ve venir a Irineo y retrocede. Sonido *in* de unas espuelas golpeando el piso.

11. P.G. Irineo cabalga y de repente se detiene en angulación $\frac{3}{4}$.

12. P.G. Julia ve venir a Irineo y da un paso atrás.

13. P.M.C. Irineo sobre el caballo, le dice a Julia que: ¿qué hay de malo en mirarla de cerca?

14. P.M.C. Julia observa de reojo a Irineo, y le dice: pues uno no lo conoce.

15. P.M.C. Irineo sobre el caballo, se incline levemente para recargar sus brazos sobre la silla del caballo, mientras le dice que lleva varios días cabalgado sin ver a nadie.

16. P.M.C. Julia observa de reojo a Irineo. Se escucha la voz de Irineo quien le dice que ha encontrado una mujer bonita y pos.

17. P.M.C. Irineo sobre el caballo continúa recargado en la silla del animal, mientras ve a Julia le dice: dan ganas de hablar con ella.

18. P.M.C. Julia ve el horizonte, se escucha la voz *in* de Irineo, cuando Julia oye las últimas palabras de Irineo, gira el rostro para ver al jinete y decirle: ¿cómo sabe que son bonita si apenas me alcanza a ver?

19. P.M.C. Irineo sobre el caballo, se yergue, se gira un poco para tomar una cuerda, y le dice a Julia: asuntos de darse cuenta, gira y comienza a cabalgar.

20. P.G. Julia está parada mientras Irineo se acerca rápidamente sobre su caballo para detenerse frente a Julia, quien se repliega un tanto asustada.

21. P.M.C. Julia observa a Irineo baja la vista.

22. P.P. Irineo en angulación contrapicada, se dirige a Julia y le dice su nombre, para después preguntarle el suyo.

23. P.M.C. Julia lo voltea a ver extrañada.

24. P.P. Irineo en angulación contrapicada, mira a Julia y desdibuja un poco la sonrisa

25. P.M.C. Julia ve a Irineo y le dice su nombre.

26. P.P. Irineo en angulación contrapicada, mira a Julia y sonrío suavemente mientras le dice que es un bonito nombre propio para una mujer bonita.

27. P.M.C. Julia ve a Irineo por un breve momento y agacha la cabeza.

28. P.P. Irineo en angulación contrapicada, le dice a Julia que lo malo para una bonita es andar sola a estas horas por el campo.

30 P.M.C. Julia gira a ver a Irineo. Voz *in* de Irineo.

31. P.P. Irineo en angulación contrapicada, le dice a Julia que se la pueden comer los nahuales.

32. P.M.C. Julia respira hondo y se dirige a Irineo diciéndole que siga su camino, que nadie lo ha llamado.

33. P.P. Irineo en angulación contrapicada, ve con desconcierto a Julia.

34. P.M.C. Julia ve a Irineo y arriba abajo, y se mueve.

35. P.G. Irineo sobre su caballo, se interpone frente a Julia para que no pueda caminar.

36. P.M.C. Angulación escorzo. Irineo extiende la mano para tocar con su mano la barbilla de Julia, ella lo esquiva, y el se retira.

37. P.M.C. Angulación escorzo y contrapicada. Irineo le pregunta a Julia que, a qué le tiene miedo.

38. P.M.C. Julia en angulación picada, quien responde que tiene muchos hombres para que la defiendan.

39. P.M.C. Irineo en angulación contrapicada, le pregunta a Julia que, ¿para qué quiere tantos?

40. P.M.C. Julia en angulación picada observa a Irineo y sorpresivamente camina.

41. P.M.C. Irineo en angulación contrapicada, gira rápidamente su caballo, se escuchan las espuelas de sus botas.

42. P.G. Irineo sobre el caballo, intenta alcanzar a Julia que está huyendo. *Travelling*. Irineo alcanza a Julia y le cierra el camino, ella se detiene.

43. P.M.C. Irineo montado sobre el caballo extiende la mano y toma a Julia del brazo, comienza a dar vueltas a su alrededor.

44. P.G. Irineo montado sobre el caballo tiene tomada a Julia del brazo, da vueltas a su alrededor, mientras ella le pide que la suelte.

45. P.P. Irineo cabalga alrededor de Julia. Voz *in* de Julia suplicándole que la suelte.

46. P.D. Irineo cabalga mientras sostiene a Julia del brazo, el caballo da vueltas. Julia en angulación perfil, tiene la mano arriba sostenida por Irineo.

47. P.M.C. Irineo observa a Julia.

48. P.G. Irineo sobre el caballo sostiene a Julia del brazo, ella le suplica que la deje, y le pregunta que es lo que quiere. Irineo se baja del caballo, travelling para seguirlo, y se acerca a Julia, el caballo camina hacia el fondo.

49. P.M.C. Julia observa a Irineo mientras se escuchan las espuelas golpear el piso. Julia camina hacia atrás mientras Irineo avanza y entra al encuadre, ella baja el rostro.

50. P.M.C. Angulación escorzo. Irineo le dice a Julia que bonita muchachita. Julia tiene el rostro hacia un lado e inclinado. Irineo le pide a Julia que la deje ver para ver si costea, la toma del rostro con su mano.

51. P.M.C: Angulación escorzo. Julia le dice a Irineo que siga su camino.

52. P.M.C. Angulación escorzo. Irineo continúa tocando el rostro de Julia mientras baja su mano hacia el hombro y después hacia su cintura, mientras esto ocurre le dice a ella que tiene algo de diablo en la piel y en el cuerpo.

53. P.M.C: Angulación escorzo. Julia con el rostro de perfil, escucha las palabras de Irineo que le dice que tiene ojos de santa. Julia le revira diciendo que él sólo tiene todo de diablo. Él la toma suavemente por el cuello. Julia le pide que la deje ir, mientras camina, pero Irineo la jala del cabello y no le permite retirarse.

54. P.M.C Anulación escorzo. Irineo le tiene sostenida una trenza a Julia mientras ella le da una bofetada. Él la sostiene con más fuerza y la obliga a besarlo.

55. P.M.C. Irineo y Julia forcejean, ella parece querer irse mientras él la obliga a besarlo. Irineo la toma más fuerte y la arroja al suelo.

56. P.M.L. Julia está en el suelo y Irineo se abalanza sobre ella. Julia grita y entre sollozos le suplica a Irineo que la deje. Irineo se mantiene.

57. P.D. Angulación escorzo. Una parte de rostro de Irineo, en medio de una polvareda, quien se encuentra sobre Julia, que se halla forcejeando.

58. P.M.C. Angulación escorzo. Julia se encuentra acostada sobre el suelo y sigue forcejeando con Irineo quien la bese a la fuerza en el cuello. Ella gime y él le da un golpe en la cara. *Zoom out.*

59. P.P. Angulación lateral. Julia e Irineo se encuentran sobre el suelo. Ella lucha por zafarse. *Zoom out.* Julia e Irineo luchan.

60. P.P. Irineo se encuentra sobre Julia quien continúa luchando.

61. P.M.C. Irineo sobre Julia, quien continúa forcejeando.

62. P.D. Dos manos entrelazados y llenas de polvo. Música *off.*

63. P.M.C. Irineo sobre Julia, quien continúa forcejeando. Irineo la besa.

64. P.D. Dos manos entrelazados y llenas de polvo. Música *off*. Travelling sobre el paraje.

65. P.D. Dos manos entrelazados y llenas de polvo. Música *off*. Travelling. Julia sobre el suelo con los ojos cerrados. Irineo se encuentra sobre ella, le está besando el cuello. Travelling por los brazos. P.D. de las manos de Irineo y Julia entrelazadas.

66. P.G. Aire que levanta el polvo en medio de un paraje. Música *off*. *Travelling*. Irineo se encuentra colocándose la chaqueta, mientras Julia yace hincada a un lado de él, así como al lado izquierdo se encuentra el caballo. Sonido *in* de viento.

67. P.M.C. Julia con la cabeza abajo se sube la blusa tímidamente.

68. P.M.C. Irineo se está abotonando la camisa, voltea a ver a Julia.

69. P.M.C. Julia con la cabeza abajo la levanta y se dirige a Irineo a quién le dice que se iba a casar dentro de poco.

70. P.M.C. Irineo se sigue abotonando la camisa, y le dice a Julia que las cosas como que ya estaban escritas.

71. P.M.C. Julia con la cabeza abajo, escucha a Irineo y comienza a llorar.

72. P.M.C. Irineo sigue abotonándose la camisa y le dice que si hubiera tomado otro camino no se hubieran conocido y que no solo sintió gusto sino un poco más que eso.

73. P.M.C. Julia con la cabeza inclinada solloza. Voz *in* de Irineo.

74. P.M.C. Irineo le dice a Julia que por un momento sintió que ella también lo quería.

75. P.M.C Julia con la cabeza inclina voltea a verlo sorprendida.

76. P.M.C. Irineo le dice a Julia que sentía que lo quería mucho cómo si él fuera el único hombre de su vida.

77. P.M.C. Julia ve de arriba abajo a Irineo, y se gira al lado opuesto para no ver a Irineo.

78. P.M.C. Irineo ve a Julia y camina hacia ella.

79. P.G. Julia sentada, Irineo se acerca a ella y le dice que si es capaz de irse con él. Julia lo ve sorprendida, luego le pide que se vaya que no quiere volver a verlo nunca. Irineo le extiende la mano para ayudarla a levantarse.

80. P.M.C. Julia está sentada y observa de reojo la mano de Irineo, se agacha brevemente para después escupirlo, él cierra el puño.

81. P.A. Irineo en angulación contrapicada. Julia en angulación lateral, inclina la cabeza y solloza. Irineo le dice a Julia que cuando la tierra es buena, uno la siembra con mucho cariño, y usted es la mejor tierra que mis manos han tocado.

82. P.M.C. Julia está sentada y le responde a Irineo que ella es tierra que se va a ir secando hasta que se muera de vergüenza. Solloza.

83. P.A. Irineo en angulación contrapicada, saca su revolver. Julia sigue sollozando. Irineo extiende el revolver para dárselo a Julia, diciéndole a ella que se cobre por lo que ocurrió.

84. P.M.C. Julia deja de llorar y voltea a ver extrañada a Irineo, mientras se ve la mano de él con un revolver en la mano. Ella toma el revolver emocionada y apunta.

85. P.A. Irineo en angulación contrapicada, observa a Julia, ella le está apuntando. Irineo le pide que lo haga para estar a mano y que tal vez con él ya muerto ella le perdone la afrenta.

86.P.M.C. Julia está empuñando para después ir bajando lentamente el revolver y sollozar.

87. P.G. Irineo se acerca a Julia y se coloca en cuclillas a un lado de ella, que está llorando, él hace el intento de tocarla, pero se detiene, recoge la pistola, después el sombrero y se retira. Ella se queda llorando.

88. P.G. Julia está sentada llorando, se escuchan espuelas golpear el piso. Julia ve a un lado y a otro, toma una vara seca.

89. P.G. Irineo está montando el caballo, mientras Julia corre tras de él y golea al caballo. Irineo se aleja y de pronto regresa y se para frente a Julia.

90. P.M.C. Irineo en angulación contrapicada. Julia en angulación lateral agacha la cabeza. Irineo le dice a Julia que el caballo no tuvo la culpa que son cosas que suceden y que debería de estar arrepentido, pero no es así.

91. P.M.C. Julia escucha a Irineo con la cabeza inclinada mientras él le dice que lo que paso lo dejo inundado.

92. P.M.C. Irineo sobre el caballo. Julia en angulación lateral mira el piso. Irineo le dice que lo que paso le tapo un hueco, pero no sabe, sólo está consciente que ya no lo siente, y que ahora se lo lleva lleno de ella.

93. P.M.C. Julia solloza. Voz *in* de Irineo que le dice a Julia que es la bonita, la de ojos de santa y endiablado cuerpo.

94. P.M.C. Irineo observa a Julia, ella en angulación lateral, solloza. Irineo se arranca una cadena del cuello, y se la extiende a Julia diciéndole que jamás se la había quitado y se la da para quedarse muy cerquita de usted, aunque se vaya muy lejos. Julia no responde, sigue sollozando e Irineo deja caer la cadenita al suelo.

95. P.G. Irineo cabalga y Julia se queda ahí en medio del paraje, sollozando se deja caer sobre el piso y recoge la cadena. *Zoom in*. Julia acerca a su rostro la cruz y solloza. Irineo se aleja.

Esta secuencia es doblemente larga tanto porque el filme invierte en ella más o menos 9 minutos con 9 segundos, como porque utiliza una gran cantidad de planos para construir los mensajes cinematográficos (95 planos), lo que la convierte en una secuencia muy compleja en términos de estructura dramática. La hemos elegido justamente por esta razón en tanto que refleja la manera en que la película está constituida estéticamente, pero sobre todo porque a partir de ella se bifurca inesperadamente la historia. La secuencia empieza con un fenómeno bastante conocido, Irineo en medio de un paraje cabalgando. El filme ya nos ha acostumbrado a estas imágenes en los planos, sin embargo, esto queda rápidamente interrumpido con la presencia de Julia en el plano 2. Es la primera vez que vemos a nuestro jinete en compañía de alguien, además de su caballo, en un momento prístino, todo parece casual y sin importancia: una plática ocasional de un hombre preguntando si lleva el rumbo correcto hacia Tijerillas. Sin embargo, esta impresión apenas dura un breve momento, ya que la película, desde el plano 9 nos ha mandado el mensaje de que Irineo ya no quiere solo un poco de orientación para llegar a Tijerillas, de ahí que nos muestre al jinete acercándose a Julia con la finalidad de prolongar el encuentro. En el plano siguiente, las acciones de la joven nos corroboran la información, Julia retrocede enviando el mensaje de que parece amenazada o franqueado su espacio personal.

En el plano 11, el filme vuelve sobre lo ya escrito, otra vez vemos a Irineo en fotografías que recuerdan mucho la estética del cine mexicano de la Época de Oro (ver Fotograma 5), así nuestro protagonista se detiene a contemplar casi a una presa, y la cuestiona sobre si hay algo de malo en mirarla. Ella responde que no lo conoce, mientras que él intenta justificarse, afirmando, “llevo varios días solo, sin ver a nadie”, mientras se recarga suavemente sobre la silla de montar, su lenguaje corporal nos señala cómo se ha relajado. En el plano 16, Julia está escéptica mientras escucha a Irineo llamarla bonita y detenerse abruptamente con un “pos”, luego este sube el tono cuando le dice de manera seductora, “dan ganas de hablar con una mujer tan bonita”. Julia mantiene la guardia y le cuestiona su lejanía como argumento para dudar sobre si él puede reconocer su belleza, eso parece realmente un reto para nuestro jinete, que en el plano siguiente comienza a cabalgar hacía ella. Julia se mantiene paralizada frente a lo ocurrido para después baja la vista asustada. Luego en el plano 22, una leve angulación contrapicada da a Irineo un aire de grandeza mientras dice imponente su nombre: “Irineo Durán, ¿y usted?”. En el plano 23, Julia lo ve extrañada, la película nos permite ver el desconcierto que se dibujó en el rostro de Irineo que, a pesar de esto, se mantiene firme, ya que tras de escuchar el nombre de la joven (plano 25) continúa intentando seducirla: “bonito nombre para una mujer bonita”. Julia se muestra apenada y baja la cabeza, Irineo no retrocede y el plano 28 afirma: “lo malo para una bonita es andar sola a estar horas por el campo porque se la pueden comer... los nahuales” (plano 31).



Fotograma 5

Hasta estos planos hay un evidente intento de seducción por parte de nuestro protagonista que será detenido durante el plano 32, cuando Julia aspira hondo y le ordena a Irineo que, “siga su camino, nadie lo ha llamado”. El desconcierto se dibuja en el rostro de Irineo (plano 33) y el tono de la conversación adquiere un matiz muy diferente, pues la joven intenta salir de la situación, pero nuestro protagonista no se lo permite (Fotograma 6) se interpone en su huida. Entonces, por un breve momento, Irineo le otorga a Julia la posibilidad de elegir, así durante el plano 36, extiende su mano para tocarle la barbilla, ella no acepta y mueve su rostro para esquivar el contacto con el jinete. Después viene una pregunta: “¿a qué le tiene miedo muchachita?”, Julia no responde a lo que le cuestiona e interpone: “tengo muchos hombres que me pueden defender”, él juega con la respuesta, afirmando, “¿y para qué quiere tantos?”, Julia se sabe amenazada y pretende huir, pero Irineo no se lo permite.



Fotograma 6

A partir del plano 41, la violencia se estaciona en la secuencia, Irineo toma del brazo a Julia y la acorralla pasando en círculos una y otra vez con su caballo alrededor de ella (planos 43, 44, 45 y 46), después se baja y se acerca, ella retrocede y además baja el rostro, intimidada. El plano 50 ya nos deja saber lo que va a ocurrir, el jinete toma del rostro a la joven con una mirada imponente que se posa sobre Julia para afirmar: “para ver si costea”. En el plano 51, Julia mantiene la resistencia y le exige en tono alto que es mejor que siga su camino, Irineo no se detiene y en el plano siguiente lo vemos deslizar su mano por el cuerpo de la joven mientras le dice que tiene algo de diabla en la piel y el cuerpo. El acto de seducción se nutre en el plano 53, cuando vemos a la joven de perfil, visiblemente atemorizada por Irineo, muy a pesar de que por un breve momento ella se restablece y revira: “y usted de diablo”, exigiendo además que la deje ir. Nuestro jinete responde con un dejo de agresividad tomándola de una de las trenzas, ella responde dándole una bofetada (plano 54), lo cual provoca que Irineo deje cualquier suavidad frente a ella, así la toma bruscamente de la trenza para después besarla en contra de su voluntad. Después de eso todo se vuelve turbio para la joven, Irineo avanza en medio de un frenesí, arrojándola al suelo (plano 55), Julia le suplica en medio de sollozos que la deje pero él no se da, una polvareda no nos permite observar del

todo a la pareja (plano 57), pero si lo suficiente para saber que nuestro jinete se encuentra forcejeando con la joven, a quien sigue besando al parecer en contra de su voluntad, ya que incluso lo vemos golpear a la joven para tratar de tranquilizarla, ella continua luchando (plano 58, 59, 60 y 61).

Un par de manos entrelazadas en el plano 62, 64 y 65 nos dan un aire un tanto distinto a la violencia que parece vivirse en el resto de los planos, finalmente, una polvareda otra vez actúa como transición y para indicarnos que ha pasado el tiempo (plano 66). Un travelling nos estaciona en un plano donde vemos a Irineo poniéndose una chaqueta, mientras en el costado vemos a Julia sobre el piso visiblemente derrotada, luego el plano 67, sólo nos insinúa que Julia fue ultrajada cuando se sube suavemente la manga de su blusa. En los planos finales de esta secuencia vemos cómo Irineo inicia un diálogo donde parece intentar explicar lo sucedido. Así en el plano 70, el jinete le dice tranquilamente: las cosas ya estaban escritas. Sin embargo, la justificación de Irineo no parece suficiente para la joven quien rompe en llanto durante el plano 71. En el plano siguiente Irineo insiste en que, si hubiera tomado otro camino, no se hubieran conocido, luego asesta que el encuentro sexual no sólo fue placentero, sino que le provocó algo más. Para la joven no hay consuelo, sigue llorando (plano 73), mientras él mantiene el soliloquio sobre lo ocurrido: por un momento sentí que usted también me quería (plano 74) y por un momento sentí que él era el único hombre de su vida (plano 76). Las palabras de Irineo solo parecen volver más hondo el dolor que se le dibuja en el rostro que ya ni siquiera logra ver al hombre (plano 77) y se gira del lado opuesto para que su mirada no lo encuentra. Irineo no parece entender el lenguaje corporal de Julia y avanza (plano 78) para que en el plano 79, le pregunte sí se iría con él, Julia se rompe y le pide que se vaya que ya no lo quiere volver a ver jamás, Irineo tiene un gesto de compasión y le extiende la mano para ayudarla a levantarse.

Lo que ocurre después es la primera reacción de parte de Julia frente a lo ocurrido, observa con recelo la mano de Irineo para después escupirlo (plano 80), el jinete continúa justificándose, usando una metáfora donde la joven es una suerte

de tierra buena, o más bien la mejor tierra, que ha sido sembrada con cariño. Julia responde que muy al contrario esa tierra se iba a ir secando por la vergüenza. Y de pronto Irineo lo acepta y le extiende el revolver a la joven para que perpetre la venganza (plano 83) ella acepta y entusiasmada lo apunta (plano 84), él le pide a la joven que lo haga que tal vez ya muerta ella lo perdona, pero Julia no puede (plano 86) e Irineo intenta consolarla, pero ella lo rechaza, él toma la pistola, el sombrero y se retira, Julia se queda llorando. En los planos finales, Julia de repente reacciona y corre con una vara seca (plano 88) y golpea al caballo, Irineo se regresa y le dice que el caballo no tiene la culpa (plano 90) y que él debería estar arrepentido, pero no es así, para finalmente perderse en el horizonte.

Como ya señalamos la secuencia tiene una gran cantidad de planos que pretenden imprimirle complejidad, valiéndose para ello de recursos técnicos previamente utilizados como la angulación contrapicada y música *off*, a través de las cuales se pretende mantener el empoderamiento de Irineo. Así, a pesar de que la secuencia parece desarrollar una violación, la manera en que esta está construida aminora la naturaleza poco moral de lo ocurrido. A pesar de que todo pareciera durante un primer momento, un simple encuentro casual, aquel momento se convierte en el foco sobre el que se irradiará la vida de Irineo y de Julia en las secuencias subsecuentes. Ahora bien, hay que ver esta afirmación con sus reservas, ya que realmente, el filme ya nos había anunciado o dado pistas suficientes para pensar que Julia sería importante para la vida de Irineo, y viceversa, ya que de forma paralela a que nos descubrió el recorrido del jinete para reencontrarse con don Nicanor y vengar la muerte de su padre, habíamos visto la vida de Julia y su prometido Ramón, dándonos la indicación de que, eventualmente, estas dos historias se encontrarán.

Lo primero que vemos en la secuencia es a Irineo, que luego es alternado con la presencia de Julia quien camina tranquilamente en medio del prado, de repente ella nota que nuestro jinete la está observando y se detiene abruptamente. Irineo pregunta sobre el camino a Tijerillas, pero su sonrisa picaresca nos da,

además otra indicación de que hay en él deseos de establecer un canal de comunicación con la joven. Julia es atenta pero cortante, le responde que: “siga la brecha y lo va a llevar derecho al puente de Tijerillas”. En este punto debió terminar el encuentro, pero Irineo avanza para prolongar su conversación con Julia, al segundo cuestionamiento de él: “¿usted debe ser de por aquí?”, ella ya responde con resistencia, “¿de dónde sino?”, después el avanza firme sobre su caballo mientras ella ya presiente una situación de amenaza. Irineo la ve retroceder a cada paso que él da en su caballo y la cuestiona, “¿qué hay de malo en verla de cerca?”, mientras ella responde, pues uno no lo conoce. Irineo avanza, justificando que su soledad le ha generado la necesidad de hablar, pero que además ella es una mujer bonita, Julia parece cometer una equivocación que le pasara factura, “¿cómo sabe que soy bonita si a penas me alcanza a ver?”.

Esta última frase abre la puerta a lo que sucederá después ya que, como pudimos observar, Irineo se había recargado tranquilamente sobre la silla de su caballo mientras conversaba con la joven, “¿cómo sabe que soy bonita?”, le dice ella; y entonces él despeja la duda tomando el camino que la joven le abrió. No se puede leer esa intención de parte de Julia, desde luego, ya que esto sólo formó parte de su resistencia ante los halagos de Irineo, sin embargo, es evidente que para él ella abrió la puerta. Nuestro jinete cabalga de forma estrepitosa para encontrar a Julia, y se detiene poderoso frente a ella, ella lo ve con resistencia por un breve momento, pero después agacha la mirada suavemente, mientras en el plano siguiente vemos a Irineo altivo y seductor. Nosotros ya conocíamos de él esto, así que la película sólo insiste en mensajes que ya habíamos recibido, lo importante es la sumisión constante de Julia frente a la mirada penetrante del jinete, lo que la presenta como una herramienta para alimentar el mensaje de poder de Irineo (ver Fotograma 8). Pongamos presión sobre la manera en que Irineo se desenvuelve, cuando ella intenta huir, él se coloca con su caballo como barrera, todo lo que hace este personaje es ir escalando en el ejercicio de su voluntad, a través de frases insinuantes que no dicen nada explícito pero que son fácilmente leídas como el deseo sexual que la joven ha despertado en él.

Julia lo sabe, quizás lo supo desde el segundo plano cuando lo diviso a la distancia, se supo vulnerable por eso detuvo su camino, la película la coloca paralizada en la mayor parte de los planos y sumisa frente a los monólogos que realiza Irineo, apenas dice unos diálogos frente a los soliloquios que realiza el jinete. Con trenzas y vestida humildemente, dando un aire a las producciones del Emilio "El Indio" Fernández, Julia parece durante esta secuencia una mujer con poca voluntad, o más bien, una mujer que se ha quedado completamente inmóvil frente a todo lo ocurrido. La vemos así, la mayor parte del tiempo con el rostro girando hacia el suelo o incapaz de ver a Irineo, esto es importante por el mensaje que nos envía de fragilidad y vulnerabilidad. Sin embargo, también hay que ver que a pesar de que su cuerpo apenas se mueve y apenas pronuncia palabras, cuando lo hace es tajante, sin discursos que se puedan prestar a dobles interpretaciones: cuando le pide a Irineo que se vaya por donde vino, cuando afirma que tiene muchos hombres para que la defiendan o cuando le da la bofetada. Es evidente que ella siente amenazado su espacio e intenta mantener a aquel desconocido en el límite, pero no lo logra, la resistencia final: la bofetada que le da a Irineo (plano 56), lo único que hace es precipitar el final, el encuentro sexual con el jinete.

La película logra erotiza el cuerpo de la actriz Patricia Rivera, muy a pesar de que su ropa apenas deja ver su silueta, mostrándonos sólo un poco de piel a través de su cuello y uno de los hombros, los cuales, dicho sea de paso, se convierten en el símbolo del deseo enquistado en el personaje de Fernández. De esta manera, el hombro en el plano 52, abre el camino para que Irineo baje a tocar el brazo y más tarde la cintura de la joven, mientras ella se mantiene paralizada pero visiblemente angustiada (Fotograma 7). Irineo le dice entonces que tiene "algo así como de diablo en la piel y en el cuerpo, pero ojos de santa", siendo evidente con esto que, él está intentando constituir una explicación, que resulta ser emblemática en tanto que la responsabiliza a ella, o más bien a su cuerpo y a su piel por lo que está pasando. Para Julia, no hay nada más que maldad de parte de él "Y usted de diablo, déjame

ir”, exige en el plano 53, volviéndose esto el último acto de furia frente aquel hombre que se atrevió a tocar su cuerpo.



Fotograma 7

El “déjame ir” es ilustrativo de lo que ha pasado, pues en aquel momento Julia aún tiene posibilidad de retirarse, al menos así lo parece en términos físico, Irineo apenas la ha tocado, sin embargo, es importante señalar cómo es que toda la situación tiene a la joven visiblemente desconcertada y percibiéndose en desventaja frente al jinete, esto es importante porque se sugiere que ella ya se sabe prisionera de él y quiere recuperar su bienestar. Volvamos a unos planos atrás para darnos cuenta de que, desde bien temprana la secuencia Julia se sentía amenazada, de ahí se deriva que ya en el plano 38, le haya dicho a Irineo que “tenía muchos hombres para que la defiendan”. En este sentido, es necesario señalar que la secuencia nos muestra, de manera insistente que Julia no está cómoda con todo lo que está pasando, luego más tarde cuando ha terminado el encuentro sexual, el plano 66 y 67, ella postrada de rodillas con el rostro mirando el piso nos da la indicación de que la situación no parece haber sido placentera (Fotograma 8). Por

si teníamos alguna duda, los planos subsecuentes corroboran a través de sus sollozos que aquella situación la ha perturbado sobre todo porque iba a casarse dentro de poco.



Fotograma 8

Luego, además, cuando Irineo se acerca a ella y le propone irse con él, Julia simplemente asevera: “váyase no quiero volver a verlo nunca”, para después escupir la mano de Irineo en señal no sólo de desprecio sino de asco. Igualmente significativo es lo que ocurre cuando nuestro jinete abre la posibilidad de que la joven se cobre la afrenta ya que por un breve momento está dispuesta a hacerlo, pero en el último minuto se arrepiente. Es importante señalar que las indicaciones que nos otorga la película alrededor de la posición y los sentimientos que se han construido en ella son de resistencia. Así, en medio del último acto de dolor, en el plano 88, Julia toma una rama seca y sigue a Irineo, quien ya ha montado su caballo, la joven con mucha rabia golpea al animal. Finalmente, la impotencia de esta queda sellada en el plano 95, cuando derrumbada llora sobre la cruz que le ha dejado Irineo.

A pesar de esta evidente resistencia por parte de Julia a todo lo sucedido, también hay que ver que la película construye dos lecturas alrededor de lo ocurrido en Irineo. Así durante los planos previos al encuentro sexual, Irineo se muestra seguro, pícaro y coqueto, sin embargo, a partir del plano 70, nuestro jinete se mueve en medio de las explicaciones pueriles, la seducción y el remordimiento. La complejidad de lo que la situación ha originado en el personaje de Vicente Fernández, no desdibuja, sin embargo, la impresión de imperturbabilidad que lo caracterizó hasta este momento, su tono de voz que se mantiene en una misma tesitura sin demasiados sobresaltos emocionales, le otorga ese aire de inaccesibilidad con que la película se había esforzado en definirlo. La necesidad de continuar usando angulaciones contrapicadas mantiene la premisa de la autoridad o la prevalencia de Irineo frente a Julia, incluso bajo lo ocurrido, a pesar del dolor evidente de Julia en los planos 95,93,91,88,87,86,82, 79, 77, 73, 71 y 69, Irineo se mantiene poderoso en la construcción cinematográfica.

Dentro de esta edificación de significados es fundamental la propia actuación de parte del actor Vicente Fernández, quien a través de su voz intenta mantener a raya el desborde de sus emociones. Es necesario poner énfasis, en que este autocontrol que parece engalanar a Irineo durante los planos subsecuentes no implica, o no parecen anular el remordimiento, volviéndose esto un fenómeno constante cuya posibilidad se constituye a partir del esfuerzo actoral de Fernández. El remordimiento se lee a través de una serie de actos simbólicos como el ofrecimiento para que Julia acabe con su vida, el escupitajo en su mano por parte de la joven, así como la propia propuesta realizada en el plano 79 de pedirle a Julia que se vaya a vivir con él.

Por otro lado, y paralelo a esto, vemos cómo es que hay una suerte de idealización por parte de Irineo ya que, como él mismo referencia, se siente “inundado” con lo ocurrido, satisfecho y completo, muy a pesar de que es evidente el dolor de Julia. No hay que interpretar esto como cinismo ya que la película tiene mucho cuidado en que no nos llevemos esta impresión. “¿Sabe una cosa Julia? No

sentí sólo gusto sino mucho más que eso”, dice con una voz tibia, de ensoñamiento y deseo, “y en un momento sentí que usted también me quería... y harto, cómo si yo fuera el único hombre en su vida”, asevera de una forma más parca. Luego en el plano 79, le extiende la mano en una suerte de atrevimiento, pero también búsqueda del perdón, de reparación del daño, de cariño y solidaridad. Sin embargo, no hay que interpretar este mensaje como la pérdida de la autoridad de Irineo, muy al contrario, el propio plano lo vuelve a colocar en una situación de superioridad frente a la joven, enviándonos un mensaje complejo alrededor de lo ocurrido. De esta manera, el filme a veces da la impresión de que todo lo que ha pasado alrededor de Julia no fuera lo suficientemente fuerte para deformar la representación que se nos había construido hasta aquel momento sobre Irineo, un hombre que se construye muy por encima de las cosas mundanas, con un amplio autocontrol.

Secuencia XVI. La venganza de Irineo (31'17'')

1. P.G. Don Nicanor entra por una puerta en arco, se detiene y pregunta: ¿cuál es su apuro? Música *off*.
2. P.G. Vicente de espaldas. Voz in de Don Nicanor. Irineo gira al escuchar a don Nicanor.
3. P.G. Don Nicanor escucha a Irineo. Música *off*.
4. P.A. Irineo observa a don Nicanor, y le dice que lo único que quiere es cobrar una deuda que tiene con él.
5. P.A. Don Nicanor le replica a Irineo que estas no son horas que cobrar nada, que se venga mañana a las 7.
6. P.G. Irineo abre la funda donde lleva guardada la pistola, para después observar fijamente a Don Nicanor. Música *off*.

7. P.M.L. Don Nicanor se queda estupefacto frente a Irineo. Música *off*.
8. P.M.C. Irineo observa a Don Nicanor y le dice que la deuda que ha venido a saldar no es de calendarios, ni de relojes.
9. P.M.C. Don Nicanor ve con desconcierto a Irineo.
10. P. G. Un hombre cabalga en un paraje. Zoom in, un hombre apunta con una escopeta escondido detrás de unas piernas. Música *off*.
11. P.M.C. Sonido *in* de un disparo. El jinete es baleado en la espalda. Música *off*.
12. P.G. El jinete cae de su caballo tras el disparo. Música *off*.
13. P.P. Don Nicanor afirma que lo único que hizo fue cobrarse la cicatriz que le dejó de por vida. Música *off*.
14. P.P. Irineo le responde a don Nicanor que, si él se cobró aquella cicatriz, por qué no habría de querer cobrarse la que él le dejó en el alma.
15. P.P. Don Nicanor ve a Irineo.
16. P.P. Irineo le dice a Don Nicanor que: crucecita más, crucecita menos.
17. P.P. Don Nicanor le dice a Irineo que están dentro de su casa. Música *off*.
18. P.P. Irineo le responde que para morirse el lugar es lo de menos, pero que él no le tomará ventaja como Don Nicanor sí se la tomó a su padre, más bien se la va a dar. Música *off*.

19. P.P. Don Nicanor se muestra alterado.
20. P.P. Irineo ve a don Nicanor.
21. P.G. Don Nicanor saca su pistola y dispara.
22. P.M.L. Irineo se agacha rápidamente y el disparo golpea uno de los muebles. Irineo saca su pistola rápidamente y dispara en repetidas ocasiones.
23. P.G. Don Nicanor se mueve golpeado por los disparos, hasta que cae al piso.
24. P.G. Mercedes Cepeda y el sirviente de Don Nicanor escuchan los disparos y salen rápidamente del despacho. Sonido *in* de disparos.
25. P.G. Irineo se incorpora mientras continúa apuntando su pistola, se coloca el sombrero y observa receloso hacia donde yace don Nicanor.
26. P.M.C. Un trabajador de don Nicanor observa, pero se esconde detrás de una pared.
27. P.G. Irineo observa a don Nicanor, sigue empuñando la pistola.
28. P.O. Irineo observa a don Nicanor camina y sale del plano.
29. P.G. Irineo de espaldas camina hacia donde está don Nicanor, quien yace en el piso, al parecer muerto. Irineo sigue con la pistola apuntada, se para frente a don Nicanor y le da una ligera patada para hacerlo girar, se da la vuelta y sale del plano.
30. P.M.L. Un grupo de trabajadores de don Nicanor que se encuentran asomándose frente a una de las puertas, de repente se comienzan a mover para permitir de Irineo salga. Irineo sale, aún mantiene la pistola en la mano, observa a

los trabajadores quien se encuentran a su alrededor. Irineo ve de un lado al otro y camina hacia adelante. Travelling hacia adelante. Irineo sale del plano mientras todos los trabajadores se agrupan atrás de él y lo ven irse.

31. P.G. El caballo blanco de Irineo, quien lo monta.

32. P.P. Irineo gira el rostro para ver atrás y se dirige a los trabajadores. Irineo en angulación $\frac{3}{4}$ afirma que si les pregunta cómo murió su patrón digan que cara a cara.

33. P.G. El grupo de trabajadores escuchan a Irineo, y se ven uno a otro desconcertados.

34. P.P. Irineo en angulación $\frac{3}{4}$ les dice a los trabajadores que si pregunta quién lo mato que digan que fue el hijo de Don Irineo.

35. P.G. El grupo de trabajadores escuchan a Irineo, y se ven uno a otro nerviosos.

36. P.P. Irineo en angulación $\frac{3}{4}$ ratifica afirmando Irineo Durán.

37. P.G. Irineo en angulación perfil, ve a los trabajadores le da un leve golpe con la bota al caballo, éste gira y comienza a cabalgar.

38. P.G. El grupo de los trabajadores ve cabalgar a Irineo, para después correr hacia el interior de la casa.

39. P.G. Irineo de espaldas, cabalga para perderse en la obscuridad.

Esta secuencia será quizá la más corta que analizaremos de este filme, es simple y con poca diversidad en la utilización de recursos, sin embargo, es emblemática por un par de elementos: por primera vez, después de casi media hora, comprendemos

la razón de la travesía de Irineo. Hay que señalar que la película mantiene en estado de suspensión esta razón, así lo vemos cabalgar durante un largo tiempo sin explicarnos nada sobre este viaje, recordemos aquí que, cuando se encuentra a Julia, la única información que se nos proporciona es que, nuestro jinete está buscando el camino que lleve hacia Tijerillas y que lleva varios días cabalgando sin ver a nadie. Enfatizamos incluso que, de hecho, este último elemento ya se podía intuir justamente de las secuencias IV, VI, IX y XI, de suerte que la única información que nos proporciona la secuencia, previamente analizada es justamente que Irineo está buscando un lugar llamado Tijerillas. Por otro lado, es significativo que, a partir de ella, la película constituye uno de los corolarios de la grandiosidad de Irineo: un hijo que quiere vengar la muerte despiadada y traicionera de su padre. En este sentido, la secuencia nos muestra a un hombre que cumple con su deber, pero además quiere curar las cicatrices que don Nicanor le ha dejado en el alma.

Como señalamos, la secuencia utiliza muy pocos recursos cinematográficos para constituir su mensaje. La llegada de don Nicanor a cuestionar a nuestro jinete, ¿cuál es su apuro? abre el camino para la venganza, así en el plano 2, la película nos muestra a Irineo girando tranquilamente cuando escucha llegar a don Nicanor, el juego de claroscuros agregan al personaje un aire de misterio importante (ver Fotograma 9). En el plano 4 tenemos la respuesta, lo único que quiere hacer Irineo es cobrar una deudita que tiene pendiente con don Nicanor; pero evidentemente, este hombre le cuestiona a nuestro jinete en el plano siguiente, “estas no son horas de venir a joder, vengase mañana a las 7”. En el plano 6, quedan desnudas las razones de Irineo, un leve gesto que consiste en abrir la guarda de su pistola, nos da la indicación que viene a cobrar otro tipo de deuda, “no es de calendarios, ni de relojes” afirma enfáticamente Irineo. Don Nicanor se observa desconcertado ante la situación más no intimidado.



Fotograma 9

El plano 10, constituido como *flashback* nos explica el motivo de la llegada de Irineo a aquel lugar: un hombre cabalga tranquilamente mientras otro se encuentra escondido detrás de una roca apuntándole con una escopeta. En el plano 11 vemos al hombre del caballo ser herido y en el plano siguiente caer muerto a los pies de su corcel. Este par de planos que se presentan como un recuerdo para ambos personajes construyen un código, ahora ambos saben qué es lo que va a ocurrir. Don Nicanor argumenta que lo único que hizo fue cobrarse la cicatriz que de por vida le dejó aquel hombre, mientras se toma suavemente el rostro para que podamos ver aquel estigma. Para Irineo la muerte de su padre significa una herida que también habrá que cobrar, “total, crucecita más, crucecita menos”. Hay que ver como la voz del actor Vicente Fernández es tajante pero tranquila, no hay gritos ni sobresaltos mientras ocurre esto, una leve, muy leve angulación contrapicada se reciente en el uso de los planos que se alternan mientras simultáneamente se nos muestra a don Nicanor, que ante las palabras de Irineo se ve un tanto perturbando: estamos dentro de mi casa, afirma.

En el plano 18, Irineo replica frente a la excusa de don Nicanor e interpela: “para morirse uno, el lugar es lo de menos”, luego hace una breve pausa y afirma “sólo que yo no le voy a tomar ventaja como usted si hizo con mi padre, más bien, se la voy a dar”, con un tono de odio, amargura y desprecio por el hombre que tiene enfrente (Fotograma 10). Los dos hombres se ven en los planos siguientes y finalmente don Nicanor abre fuego en el plano 21, Irineo se mueve ágilmente y cae al piso, de ahí desenfunda su pistola y descarga todo el contenido de su arma en el cuerpo de don Nicanor, él cae en el plano 23. Irineo se mantiene expectante ante lo sucedido, se incorpora y se dirige hacia su víctima (planos 25, 27,28 y 29), En el plano 29, Irineo observa a don Nicanor y en un tono de profundo desprecio, le da una patada para girarlo y poder así verlo de frente, asegurándose que está muerto.



Fotograma 10

Lo que ocurre en los planos siguientes es desde luego el despliegue de fortaleza de Irineo. En el plano 30, un grupo de personas que se sugiere, por su ropa humilde, son los trabajadores de don Nicanor, se encuentran intrigados observando en una puerta lo ocurrido. De repente los vemos moverse a fin de abrir un camino, y así vemos pasar a Irineo entre aquel cúmulo de personas quienes se

hacen a un lado y actúan silenciosos, como si no pasará nada. Irineo en el mismo plano 30, se mantiene en guardia con la pistola apuntando, observando a un lado y al otro, cuando se siente seguro guarda el arma y entonces camina, sale del plano. En el plano 31, Irineo monta su caballo mientras los trabajadores lo observan incrédulos, antes de abandonar el lugar se asegura que su mensaje sea recibido de forma correcta, por ello, en los planos 32, 34 y 36 afirma con la seguridad y severidad que lo había caracterizado en la secuencia: “si le pregunta cómo murió su patrón, díganle que cara a cara... si les preguntan quién fue díganle que fue el hijo de don Irineo, Irineo Durán”. Finalmente, el grupo de trabajadores entra desfavorido a la casa mientras en el plano siguiente, lo vemos andar tranquilamente hasta perderse en la obscuridad.

Como señalamos al principio de este apartado, esta secuencia es aclaratoria respecto a la vida de Irineo, previo a esto apenas se nos había proporcionado prácticamente una cantidad nula de información alrededor de los motivos que movilizaron al personaje de Vicente Fernández, una frase precipitada por parte de este en la secuencia previa cuando le responde al cantinero que se irá cuando cobre una deuda que tiene pendiente, era lo único que sabíamos. Pero en este momento del filme todo ha quedado claro, Irineo ha llegado a vengar la muerte de su padre, sin embargo, la venganza carece de violencia desmedida, nuestro jinete apenas si dice las palabras suficientes y adecuadas para hacerle saber a don Nicanor, el motivo que lo ha llevado a estar frente aquel en ese momento. Pongamos énfasis en esto ya que, es algo muy significativo dentro de la constitución del personaje de Irineo y sumamente interesante respecto a los mensajes que nos envía el filme.

Pensemos en la situación en la que se encuentra nuestro jinete, está ahí frente al hombre que asesinó a su padre, sin embargo, lo vemos misterioso, seguro de sí, imperturbable tal como lo exhibe el plano 2 (Fotograma 9). Veamos entonces cómo la película se esfuerza por mantener esto durante toda la secuencia, es decir, no hay una violencia desmedida, sólo la necesaria para cumplir con la venganza y curar la herida en el alma. En este sentido, hay que observar cómo Irineo apenas

se dobla, pocas veces se muestra alterado y fuera de sus cabales, si acaso un dejo de violencia en el plano 18 (Fotograma 10), que se vuelve el gesto necesario para expresar su dolor, odio y hambre de venganza, así como en el plano 29, cuando en la parte final le da una leve patada a don Nicanor para asegurarse de que está muerto. Sin embargo, en este último plano el mensaje es claro, trata a don Nicanor como lo que es, un despojo humano o como un simple objeto.

Así el personaje de Vicente Fernández es mostrado como un hombre ecuaníme y justo, veamos para esto el plano 18, ya que ahí, él le otorga la oportunidad a su rival de ser el primero que haga los disparos, esa es la ventaja que le da al asesino de su padre y ahí reside su ecuanimidad. Todo parece precisamente acomodado para hacerlo triunfar y no olvidar su grandeza, nutrida sobre el hecho de que a pesar de la ventaja de don Nicanor, Irineo termina culminando su venganza. Es un recurso vital ya que nos permite constituir un mensaje donde este personaje se presenta como un hombre que no es ni ventajoso, ni traicionero, como sí lo fue don Nicanor, Irineo ha llegado ahí a hacer justicia, no ha provocar una tragedia más. En este sentido como lo sugerimos antes, todo lo que hace nuestro protagonista es seriamente pensado.

Pongamos atención a los últimos planos, cuando Irineo sale de la casa y don Nicanor ha muerto, ahí los trabajadores de este último son emblemáticos y están en la secuencia para poner a Irineo, otra vez como el hombre que se debe respetar, el que amedrenta y se impone. Veamos entonces el plano 30, y la manera en que al momento de que Irineo sale de la casa, ellos inmediatamente se hacen a un lado como signo de respeto, es muy probable que este sea derivado del miedo, sin embargo, parece intrascendente esta causa, más bien aquí lo significativo es como él se impone sobre el resto. Irineo, por su parte, se encuentra aún a la defensiva y expectante frente a lo que ha ocurrido, mantiene el arma empuñada en señal de que está preparado para la batalla. Sin embargo, no hay quien se atreva a confrontarlo, más al contrario él hace su último acto de provocación, en los planos 32, 34 y 36 se dirige a los trabajadores de don Nicanor y les dice: “si alguien

pregunta cómo murió su patrón, díganle que cara a cara, y si preguntan quién fue, díganle que el hijo de Irineo, Irineo Durán”. Notemos aquí la forma en que la película utiliza una angulación $\frac{3}{4}$ y un primer plano para otorgarle autoridad a nuestro protagonista (Fotograma 11), así Irineo observa de reojo a los trabajadores y señala de manera tajante su definición de lo que pasó, quiere asegurarse que se le representé de manera adecuada, no fui un traicionero y vine sólo a vengar la muerte de mi padre, parece señalar en estas últimas palabras, para después alejarse con una aire de tranquilidad y misterio que le otorgan un tono casi etéreo (ver Fotograma 12).



Fotograma 11



Fotograma 12

Secuencia XXII. La melancolía por Julia (43'52'')

1. P.G. En una cantina se ven unos hombres. *Travelling* hacia abajo. Irineo con su trabajador, el *Guarache*, están sentados en una mesa. El *Guarache* le está sirviendo un vaso de tequila a Irineo. Irineo está fumando, y comienza a decirle a *El Guarache* que no puede dejar de pensar en ella, el *Guarache* le dice que ya es tiempo de que siente cabeza que caso tiene que ande arrastrando la cobija, nada más a lo tarugo, “ella te quiere”, sin embargo, Irineo replica más bien me odia mientras continúa fumando, luego enfatiza, “y con toda la razón”. El *Guarache* interpela: ¿la Silveria?, la Silveria la perdona hasta que la mates, cada día la amensas más. Irineo chupa un limón y continúa afirmando que él está hablando de otra. El *Guarache* interpela “¿otra?”.

2. P.P. El *Guarache* en angulación $\frac{3}{4}$ le pregunta a Irineo si es aquella que se encontró y lo dejó todo de la manera en que se encuentra.

3. P.P. Irineo piensa y afirma, su piel acanelada, sus ojos como dos soles llenos de luz, su mirada como de santa.

4. P.P. El *Guarache* escucha a Irineo e interpela que de Silveria es novia desde escuincle.

5. P.P. Irineo le cuestiona a El *Guarache* que por qué las cosas se presentan de repente así, cómo sí las estuviera tejiendo el diablo.

6. P.P. El *Guarache* escucha a Irineo.

7. P.P. Irineo continúa afirmando que él no quería hacerle daño, que fue algo así como algo que no pudo detener dentro de él y creo que a ella le pasó lo mismo.

8. P.G. Irineo y el *Guarache* sentados en una mesa en la cantina, este último le interpela a Irineo que está hablando consigo mismo y que no le entiende nada. El *Guarache* toma un trago de tequila y después le pregunta a Irineo que él se pinta solo para salir de sus apuros. Irineo afirma que este mal que le aqueja no tiene solución es como un mal que trae en las entrañas. El *Guarache* insiste en que no comprende, y que si no se lo pone en cristiano menos lo comprende. Irineo se muestra frustrado y golpea con fuerza la mesa.

9. P.P. Irineo le dice a su amigo que hizo daño, mucho daño y que ahora no hay forma de remediarlo.

10. P.P. El *Guarache* escucha a Irineo y le dice que entonces es necesario olvidarlo.

11. P.P. Irineo observa melancólico.

12. P.P. El *Guarache* continúa afirmando que Irineo siempre ha tenido buena memoria para lo que no le conviene, después El *Guarache* gira el rostro.

13. P.G. El *Guarache* grita al resto de las personas que están en la cantina, llamándolos, después ve a Irineo que se encuentra melancólico observando a la nada. El *Guarache* les pide a los músicos que toquen una canción que le duela a Irineo.

Esta secuencia es corta pero importante para comprender lo que el encuentro con Julia ha dejado en Irineo. Realmente previo a esto ya habíamos visto referencias explícitas por parte de nuestro protagonista a la joven, las cuales resultaron poco nítidas para su compañero de andanzas, el *Guarache*. Durante esta secuencia, el discurso de Irineo aclara a su amigo, y con ello vuelve para los espectadores mucho más nítidos los sentimientos de nuestro jinete respecto a Julia. En este sentido este pequeño fragmento de la película desnuda el torbellino de conmociones y sensaciones que se quedaron incrustados en Irineo, colocando sobre la mesa un mundo emocional que hasta ahora no habíamos visto en el personaje. Derivado de lo señalado podemos dimensionar a nuestro protagonista bajo otra arista, ya no sólo como un hombre que racionaliza o se deja llevar por sus instintos, echando luz sobre la complejidad de la constitución de su masculinidad.

La secuencia se abre con un grupo de hombres que se encuentra bebiendo en una cantina, después un rápido travelling nos lleva la vista hacia Irineo y el *Guarache* que se encuentran en angulación $\frac{3}{4}$ bebiendo lo que parece tequila. La película se estaciona durante un rato en este plano, ahí vemos a Irineo afirmar tristemente y con mirada perdida, “no puedo dejar de pensar en ella” (ver Fotograma 13). El *Guarache* interpela que ya es tiempo de que asiente cabeza y que la Silveria lo quiere, Irineo le contesta mientras ha dados varias bocanadas a su cigarro, “más bien me odia”. El *Guarache* lo observa extrañado e interroga. “¿la Silveria?”, luego continúa, “la Silveria te perdona hasta que la mates... cada día la amensas más”, mientras chupa tranquilamente un limón. Irineo aclara, “estoy hablando de otra” mientras se toma al hilo un tequila, el *Guarache* lo ve sorprendido y pregunta “¿otra?”.



Fotograma 13

En el plano 2, el *Guarache* se muestra extrañado y le pregunta si es aquella mujer de la que ya le había hablado. Un primer plano nos permite ver la respuesta emocional de Irineo (ver Fotograma 14), quien gira lentamente los ojos para ver a su interlocutor y afirma “su piel acanelada, sus ojos como dos soles llenos de luz, su mirada como de santa”, en el plano siguiente el *Guarache* trata de concientizarlo con un “pero de la Silveria eres novio desde escuinle”. En el plano 5 Irineo ve al *Guarache* y le cuestiona, “¿por qué las carambas cosas se presentan así?”, aquel lo ve intrigado, mientras Irineo continúa afirmando que no quería hacerle daño, que fue algo que no pudo detener mientras un primer plano nos permite ver sus ojos levemente humedecidas, finalmente afirma “y creo que a ella le paso lo mismo”. El plano se abre para que podamos ver a los dos hombres, el *Guarache* afirma que no entiende absolutamente nada mientras se toma al hilo un caballo de tequila, y continua, “además tú te pintas solo para encontrarle el remedio y el trapito a tus dolencias”. Irineo simplemente lo escucha y afirma desoladamente, “esta dolencia no lo tiene”, concluyendo que es como un mal que trae en las entrañas. El *Guarache* visiblemente desesperado le contesta que no le entiende absolutamente nada,

después Irineo golpea con fuerza con el vaso de tequila la mesa. En el plano 9, Irineo afirma con un tono de enojo que hizo daño, mucho daño y que no hay modo de remediarlo. El *Guarache* le responde que lo mejor es que lo olvide, pero Irineo (plano 11) mueve la cabeza dando una negativa, luego el *Guarache* continua con una leve sonrisa cínica, “tú siempre has tenido remala memoria para lo que no te conviene”. En el plano final, el *Guarache* gira la cabeza para dirigirse a los músicos y pedirles una canción que le duela a su compadre, mientras Irineo con la cabeza cabizbaja apenas le perturba todo lo que ocurre a su alrededor.



Fotograma 14

Como hemos comentado antes, esta secuencia es representativa de lo que Julia ha provocado en Irineo, una melancolía que lo mantiene roto e incompleto desde aquel momento. Realmente aquí todo el mensaje se constituye otra vez a partir de Irineo que se muestra cabizbajo y ausente de todo lo que está pasando, una serie de primeros planos son utilizados estratégicamente para que podamos observar el dolor en su rostro, el *Guarache* está realmente para provocar, para hacerle recordar la herida que trae en alma, como el propio Irineo refiere. En este sentido, se trata de una secuencia muy fuerte emocionalmente para un hombre que

se había mostrado imperturbable hasta aquel momento, ni siquiera la muerte del asesino de su padre había originado aquel mar de sentimientos que inundan a nuestro protagonista.

Pongamos más atención en los sentimientos que está mostrando Irineo, ya que por un lado existe una especie de ensoñamiento por parte de Julia, la insistencia de volver ciertas partes de ellas un objeto fetichista, es importante para comprender el carácter casi obsesivo que exhibe Irineo por la joven: su piel, sus ojos y su mirada, se presentan aquí otra vez como elementos que nuestro jinete quiere recordar. Luego en el plano 4, el *Guarache* se vuelve su conciencia y le recuerda que conoce a Silveria desde niño, presentando el tiempo como un ancla que vuelve más valioso el compromiso. Pero Irineo se revela y en el plano 5 le pregunta a su amigo por qué las cosas tenían que presentarse así, como si las estuviera tejiendo el diablo, sugiriendo su resistencia a un destino con el que no está feliz, pero ante todo como una manera de traslapar justamente a este lo que ocurrió, pareciera que no hubiera responsabilidad en él por la violencia que sufrió Julia, o por lo menos es lo que vuelve a insinuar en esta secuencia. Así habla de una fuerza que estaba dentro de él que no pudo controlar y que algo similar le pasó a ella, estas lecturas sobre la experiencia de Julia hay que señalar aquí porque tendrán una importancia en la lectura del filme más tarde, sin embargo, en este momento sólo resuenan como un acto de justificación y de apropiación de una experiencia que, en el sentido estricto, Irineo no conoce. A pesar de esto, su rostro nos muestra su sufrimiento, es decir, si bien es verdad hay un discurso que expresa y que parece traslapar en el destino o fuerzas no reconocibles, la responsabilidad de lo ocurrido, Irineo se sabe culpable, se siente culpable y parece no poder evitarlo por más que intente encontrar una respuesta en otro lugar (ver Fotograma 14).



Fotograma 14

Ahora avancemos hacia el plano 8 para ver a *Guarache* frustrado por ser incapaz de comprender propiamente los resquicios a través de los cuales Irineo le muestra su experiencia, que al final no son suficientes para comprender lo que le pasa. La vergüenza se alberga detrás de este silencio, de este no mostrar lo que ocurrió con Julia. A pesar de esto, *Guarache* trata de amortiguar lo que pasa, y le dice a Irineo, después de un buen trago de tequila que, nuestro héroe se pinta sólo para salir de sus problemas. El aire de tragedia y enojo se asienta en el discurso de nuestro protagonista que revira golpeando con fuerza la mesa (plano 8) para después afirmar con un dolor y melancolía que hizo mucho daño. El *Guarache* es práctico, y le da una salida fácil a Irineo, olvida y apela a su hábito de no tener memoria para que no lo conviene, pero nuestro jinete no quiere eso. Así la ausencia y melancolía con la que Irineo se observa en el plano final (Fotograma 15), con una suerte de culpa, dolor, rabia, amor y desamor, lo eclipsan y lo muestra como un ser mucho más complejo de lo que habíamos visto en los primeros planos. Su incapacidad para afrontar de una manera íntegra lo ocurrido lo ha vuelto frágil a

nuestros ojos y, a diferencia de la manera en que se había mostrado en las secuencias primeras, mucho más ser humano.



Fotograma 15

Secuencia XXX. El duelo con los Valencia (63'38'')

1. P.M.C Alquidio en angulación normal se quita el sombrero de charro mientras afirma: lárgate. Camina. Travelling horizontal. Tenor afirma que la muerte de Irineo no revivirá a su padre, el otro visiblemente molesto lo toma de la chaqueta y lo zarandea, afirmando fue tu padre y soy tu hermano. Ambos giran para observar atrás. Alquidio suelta al menos y se detiene a ver el horizonte, Tenor se ve más bien profundamente apesadumbrado. Música *off*.

2. P.G. Irineo con el *Guarache* viene galopando en medio de un paisaje donde hay unos cerros se dirigen hacia donde están los hijos de don Nicanor. Se detienen. Música *off*.

3. P.M.L. Alquidio camina hacia enfrente, mientras Tenor se mantiene en el fondo.

4. P.G. Irineo y *Guarache* siguen galopando. Música *off*.
5. P.M.L. Alquidio se dirige a Irineo y le dice que espera que no esté ahí para pedirle perdón. Música *off*.
6. P.M.C. Irineo afirma que su padre mató a la mala al mío. Música *off*.
7. P.P. El hijo menor de Don Nicanor observa a Irineo. Música *off*.
8. P.P. Irineo dice a los dos hermanos que él mató a su padre cara a cara. Música *off*.
9. P.M.C. Alquidio y Tenor observan a Irineo. Alquidio dice a Irineo que igual lo va a matar así cara a cara. Música *off*.
10. P.P. Irineo le dice a Alquidio que, por última vez, que valore más su vida. Música *off*.
11. P.P. Alquidio le dice que está hablando de más. Música *off*.
12. P.P. Irineo observa a los hijos de don Nicanor. Voz *in* de Alquidio quien dice Irineo Duran. Irineo le dice que no lo obligue. Música *off*.
13. P.P. El *Guarache* observa a los otros hombres. Música *off*.
14. P.M.C. Alquidio ve de reojo a su hermano quien se encuentra en el fondo del campo, a quien le dice: Te lo dije Tenor, este es un pobre cobarde. Música *off*.
15. P.M.C. Irineo escucha al joven. Música *off*.

16. P.M.C. Alquidio observa a Irineo y da unos pasos. Música *off*.
17. P.M.C. Tenor observa a su hermano. Música *off*.
18. P.G. Alquidio camina. Irineo en angulación escorzo, observa al joven quien camina hacia él. Música *off*.
19. P.P. *El Guarache* observa lo que ocurre. Música *off*.
20. P.M.C. Irineo ve venir a Alquidio, baja la mirada y mueve la cabeza en señal de negativa. Música *off*.
21. P.G. Irineo se encuentra parado a un lado de su caballo. Alquidio en angulación escorzo, se ve sólo su mano. Música *off*.
22. P.P. Alquidio observa. Música *off*.
23. P.P. Irineo observa. Música *off*.
24. P.P. Tenor observa. Música *off*.
25. P.G. Irineo se encuentra parado a un lado de su caballo. Alquidio en angulación escorzo, se ve sólo su mano. Música *off*.
26. P.G. Alquidio se encuentra parado a un lado de su hermano. Irineo en angulación escorzo, sólo se ve su mano. Música *off*.
27. P.M.L. Irineo observa. Música *off*.
28. P.M.L. Alquidio observa. Música *off*.

29. P.D. La mano de Alquidio, se empuña. Música *off*.
30. P.D. La mano de Irineo empuñada se abre. Música *off*.
31. P. D. La mano de Alquidio, toma la pistola. Música *off*.
32. P.D. La mano de Irineo toma la pistola. Música *off*.
33. P.G. Alquidio apunta con la pistola, en el fondo Tenor. Irineo en angulación escorzo, sólo vemos su mano, dispara. El hijo de don Nicanor es herido. Música *off*.
34. P.M.C. Alquidio recibe un disparo. Música *off*.
35. P.P. Tenor se observa sorprendido frente a lo ocurrido. Sonido *in* de disparos. Música *off*.
36. P.G. Alquidio comienza a caer, pero sigue recibiendo disparos. Irineo en angulación escorzo, sigue disparando. Sonido *in* de disparos. Música *off*.
37. P.M.L. Alquidio se balancea herido, pero sigue recibiendo disparos. Sonido *in* de disparos. Música *off*.
38. P.P. *El Guarache* se muestra asustado frente a lo ocurrido. Música *off*.
39. P.M.L. Alquidio cae. Sonido *in* de un disparo. Música *off*.
40. P.M.L. Tenor corre a ver a su hermano. *Zoom out*. Alquidio yace muerto mientras el joven se agacha para tocar a su hermano, mientras le pide que le hable. Música *off*.

41. P.M.L. Irineo observa, agacha la mirada y después guarda su pistola, gira y camina hacia su caballo. Música *off*.
42. P.M.C. Tenor llorando maldice a Irineo y saca su arma. Música *off*.
43. P.M.C. *El Guarache* advierte a Irineo. Música *off*.
44. P.G. Irineo se dirige a su caballo. Voz *in* del *Guarache*. Sonido *in* de un disparo. Irineo se lanza al piso y saca su pistola, apuntándola. Música *off*.
45. P.M.C. Tenor apuntando su pistola ve a Irineo, desdibuja el gesto que tenía de estrés. Música *off*.
46. P.A. Irineo con la pistola apuntando se está incorporando. Música *off*.
47. P.M.C. Tenor mantiene apuntada su pistola. Música *off*.
48. P.P. *Guarache* observa lo que pasa, visiblemente nervioso. Música *off*.
49. P.M.L. Irineo sigue apuntando su pistola, mientras le dice a Tenor que está muy niño para morir. Música *off*.
50. P.M.C. Tenor mantiene apuntada su pistola. Voz *in* de Irineo que le dice que busque otro camino a tu vida. Música *off*.
51. P.M.L. Irineo continúa hablando con tenor mientras apunta su pistola y deje de matar. Música *off*.
52. P.M.C. Tenor mantiene apuntada su pistola. Música *off*.

53. P.G. Irineo guarda su pistola y se dirige a montar a su caballo. *Guarache* montado en su caballo. Música *off*.
54. P.P. *Guarache* observa asustado. Música *off*.
55. P.G. Tenor mantiene la pistola apuntada mientras toca a su hermano muerto, lentamente comienza a bajar la pistola. Música *off*.
56. P.P. Irineo baja la mirada y gira para irse. Música *off*.
57. P.G. Irineo cabalga para irse del lugar. *Guarache* se mantiene vigilante. Música *off*.
58. P.G. Irineo cabalga rápidamente entre las montañas. *Travelling*. Música *off*.
59. P.G. *Guarache* comienza a cabalgar. Música *off*.
60. P.G. Irineo cabalgando entre unos árboles, se detiene en un río y baja de su caballo, comienza a sacar su pistola del cinturón. Música *off*.
61. P.G. Un río e Irineo en su orilla, tiene en la mano la pistola y la arroja enojado al río. Irineo lentamente comienza a hincarse.
62. P.M.L. Irineo se está hincado. Irineo comienza a llorar. *Guarache* le toca el hombro. Irineo afirma que fue un desperdicio de vida y se pregunta por qué tuvo que matar a ese muchacho, continúa llorando.
63. P.P. *Guarache* en angulación lateral levanta la cabeza y dice que ellos fueron los que pusieron su marca, y que Irineo los aprevino.
64. P.M.C. Irineo se mantiene llorando, escuchando a *Guarache*.

65. P.P. *Guarache* en angulación lateral le cuestiona a Irineo no haberle dicho que iba a matar a Nicanor Valencia.

66. P.P: Irineo dice que era su motivo y que hay cosas que no más son de uno.

67. P.P. *Guarache* en angulación lateral le pregunta a Irineo que ahora qué hará con la Silveria.

68. P.A. *Guarache* de pie. Irineo está hincado, se incorpora. Travelling. Irineo le dice a *Guarache* que ahora sí está seguro de que no la quiere y a la que quiere es a la otra.

Esta secuencia en términos de tiempo invertido del filme resulta corta, pero parece mucho más extensa por la cantidad de planos que se utilizan para dar realce a las expresiones de cada uno de los participantes en ella. La hemos elegido esencialmente porque pone a Irineo bajo la presencia de otras masculinidades que le permiten mostrar la fortaleza del honor que lo constituye. En términos de recursos cinematográficos durante esta secuencia podemos observar que la película apela a varios planos medios cortos y primeros planos para dar énfasis al dolor y angustia de los dos hijos de don Nicanor, así como al propio Irineo, lo que la vuelve una parte especialmente dramática, transformandola así en la secuencia que posee con mayor fuerza esta característica.

Esta parte de nuestro filme abre como consecuencia de un duelo entre los hijos de don Nicanor: Tenor y Arquidio, con Irineo. Así en el primer plano tenemos a Arquidio gritándole a su hermano que se vaya mientras camina hacia él, Tenor le hace saber que la muerte de Irineo no revivirá a su padre. Aquí es importante la voz temblorosa del personaje ya que es ahí donde está impreso el tono de súplica. En el mismo plano Arquidio se impone y toma, furioso, de la camisa a su hermano menor para zarandearlo y hacerle saber que aquel hombre del que habla es su padre y él es su hermano, luego más tarde levanta la mano en señal de que le dará

una bofetada. Pero la llegada de Irineo interrumpe el reproche, así en el plano 2 vemos arribar al protagonista en su caballo acompañado del *Guarache*, la película nos muestra en el plano siguiente a Arquidio y su hermano menor observando a Irineo, aquel se coloca imponente y retador viendo llegar a nuestro jinete. Irineo continua y luego en el plano siguiente Arquidio se exhibe soberbio y retador diciéndole a nuestro protagonista que espera que no esté ahí para pedirle perdón. En el plano 6, Irineo se ve apesadumbrado y afirma que don Nicanor mató a la mala a su padre; sin embargo, eso no parece perturbar a Arquidio, de forma que Irineo prosigue en el plano 7 afirmando que él mató a don Nicanor cara a cara con un tono de paciencia y deseo de hacer comprender a los dos jóvenes.

Sin embargo, lo que afirma tranquilamente Irineo no es suficiente para Arquidio quien simplemente dice en el plano 9 que, de la misma manera, cara a cara, matará a nuestro jinete, mientras vemos en el fondo del plano a su hermano angustiado por lo que está sucediendo (ver Fotograma 16). Irineo se muestra aún compasivo, de suerte que el plano 10, continúa advirtiéndole: por última vez muchacho, valora más tu vida, con un tono de compasión por aquel joven hombre. Arquidio no se muestra amedrentado por las palabras de Irineo y le dice en un tono de reto, que Irineo está hablando de más. En el plano 11, Irineo insiste en tratar de detener al joven y con paciencia le pide Arquidio que no lo obligue a matarlo. Luego, el *Guarache* aparece en el plano 12 para ayudarnos a darle tensión a todo lo que está ocurriendo, ya que se observa angustiado por lo que está presenciando. Arquidio quiere provocar y lo logra, en el plano 14 ve de reojo a su hermano y llama a Irineo cobarde, esta es la situación que deja correr la tensión. Luego la película nos muestra estratégicamente a los participantes de aquella situación, primero a Irineo (plano 15), Arquidio (plano 16) y finalmente a Tenor (plano 17), la música *off* aquí también es vital para comprender el mensaje de tensión y tragedia que flota en el aire entre los personajes.



Fotograma 16

En el plano 18, vemos avanzar a Arquidio para llevar al duelo a su punto máximo, otra vez y durante toda esta secuencia, la música juega un papel fundamental para mantener el suspenso. Durante este plano hay que poner énfasis en que la película nos muestra a Irineo en una angulación escorzo, aun montado sobre su caballo blanco lo que les otorga un cierto desnivel con respecto a los dos jóvenes. El *Guarache* aparece nuevamente en el plano para mantener la preocupación frente a lo que ocurre, luego otra vez vemos a Irineo (plano 20), quien desapruaba lo que ocurre, un marcado movimiento de cabeza en señal de negativa nos da la indicación que no desea hacer lo que lo están obligando a hacerlo. Luego hay una pequeña elipsis de tal suerte que en el plano 21 ya simplemente vemos a Irineo y a Arquidio uno parado frente al otro en señal de que el duelo está a punto de suceder. El plano 22 nos muestra el rostro del joven, quien tiene los ojos levemente vidriosos en señal de duelo, dolor, pero además rabia, mientras en el plano 23, el filme nos enseña a Irineo, tranquilo y seguro de lo que va a pasar, luego vemos a Tenor en una situación visiblemente contrapuesta a nuestro héroe, ya que en el plano 24, lo podemos visualizar asustado y expectante de lo que ocurrirá.

La película nos muestra varios movimientos de cámara donde es posible observar a Irineo, luego nuevamente a Arquidio, para ir subiendo el tono de la tensión en el clímax de la secuencia, así finalmente ocurre lo que tenía que ocurrir. En el plano 29 podemos ver la mano de Arquidio en un plano detalle que nos permite ver el movimiento que acerca a esta a la pistola que lleva en el cinturón, luego el plano siguiente nos muestra la mano de Irineo que hace lo propio. Así en el plano 33 Irineo dispara (ver Fotograma 17), primero el arma sobre el cuerpo del hijo mayor de don Nicanor Valencia, quien cae herido. Tenor corre para socorrer a su hermano y comienza a llamarlo, Irineo sólo está ahí observando lo que ha ocurrido, guarda su pistola serenamente y mueve levemente la cabeza en señal de desaprobación, la música *off* se ha vuelto más estridente dándole a lo que ocurre un mayor dramatismo. Sin embargo, todo aquello no ha terminado ahí, en el plano 42, Tenor le grita a Irineo y lo maldice para después sacar su pistola rápidamente, pero *Guarache* observa y grita a su amigo para prevenirlo. En el plano 44, vemos a Irineo caer al suelo para protegerse y sacar su pistola a fin de defenderse. Tenor observa que nuestro héroe está intacto y comienza a desdibujar la mueca que tenía en el rostro para verse ahora preocupado (plano 45), Irineo se incorpora (plano 46) y el joven lo observa temeroso, su pistola tiembla. En el plano 48, *Guarache* está preocupado observando todo lo que ocurre, pero Irineo encuentra la solución, así en el plano 50, lo vemos afirmar tranquilamente que Tenor es demasiado joven para quitarle la vida y le sugiere que busque otro camino para dar cauce a su vida.



Fotograma 17

En el plano 53 el filme nos deja ver a Irineo montar tranquilamente su caballo, y a *Guarache* mostrándose aún preocupado. Luego el plano 55 parece decirnos que Tenor va a disparar, Irineo acacha la mirada en señal de resignación y tranquilidad, para después hacer girar su caballo e irse. El plano 54 nos muestra a Irineo cabalgado de manera rápida y precipitada a su caballo, lo vemos llevar a la orilla de un río donde baja (plano 60), luego saca su pistola y la arroja furioso en el agua, después cae desecho de rodillas y comienza a sollozar. La película nos muestra a Irineo llorar con fuerza en el plano 62 (Fotograma 19), mientras su amigo se acerca a él y le ofrece consuelo tocándole el hombro, pero nuestro héroe desea entender un poco lo que está pasando, por ello le pregunta a *Guarache*, “¿por qué tuve que matar a ese muchacho?” *Guarache* se muestra como un hombre sabio y complaciente mientras levanta suavemente el rostro afirma que Arcadio y Tenor fueron “los que pusieron la marca, tú bien que los apreviniste”, luego le cuestiona a Irineo la razón de haber ocultado que iba a buscar a don Nicanor para matarlo. En el plano 66 responde simplemente que era su motivo y “que hay cosas que no más

son de uno”. Luego *Guarache* vuelve sobre otra duda más: ¿Qué pasará con Silveria?, Irineo afirma enfáticamente, mientras se ha restituido, que ahora sabe que ya no la quiere y que a la que quiere es otra.

La secuencia es muy importante para el análisis de la película en lo general pero también para comprender a Irineo. Hasta este momento nosotros lo habíamos visto casi imperturbable, con una capacidad expresiva muy limitada, lo cual no significa que no nos haya mostrado un atisbo de melancolía y desesperanza por su lejanía de Julia. Aquí Irineo es el hombre que ya habíamos conocido, con una templanza que coincide perfectamente con los mensajes que el filme nos había enviado previamente. Sin embargo, en medio de su mesura observamos también su resistencia, no quiere estar ahí y se siente obligado a mantener la confrontación con estos dos jóvenes: “no me obligues” dice en tono de paciencia a Arquidio. Pero realmente el problema aquí es que no es el único que no quiere estar ahí, el propio hijo menor de don Nicanor se resiste ante lo que está pasando, veamos por ejemplo el plano 24 (Fotograma 18), donde lo vemos notoriamente asustado y que se puede leer como constatación de que él considera innecesaria la muerte de Irineo.



Fotograma 18

Pongamos primero atención en los dos jóvenes: Arquidio y Tenor. La película quiere que contrastemos el temor de uno (Tenor) frente al arrebatado del otro (Arquidio), sin embargo, hay que ver que después de todo, los dos se encuentran ahí a pesar de sus emociones, o gracias a ellas, para vengar la muerte de su padre. Es importante ver lo anterior como trasfondo de sus acciones sin olvidar que el filme los lleva a tener posiciones contrarias frente al duelo. Arquidio es el hermano mayor y sobre él parece recaer la mayor responsabilidad sobre los intentos de hacer justicia, mostrando una evidente jerarquización alrededor de la defensa del honor. El hijo menor, es decir, Tenor se muestra frágil frente a la naturaleza de lo que significa la venganza; lo que sugiere que, el filme establece un vínculo entre la responsabilidad alrededor del honor, la fortaleza y la valentía con respecto a la edad. No pareciera entonces gratuito colocar presión sobre como la película envía un mensaje donde ambas virtudes son encontradas en un mismo personaje, Irineo. Así mientras Tenor carece de valentía, Arquidio adolece de prudencia, siendo su edad un elemento fundamental para construir estas personalidades. No pareciera entonces gratuito el énfasis que realiza la película a través de la boca de Irineo cuando dice suavemente: “No me obligues muchacho”.

Para la película los límites etarios se convierten en un factor que tiende a construir una leve jerarquización entre los tres hombres, sin embargo, lo cierto es que, bajo las reglas escritas en el filme, la aparente “imprudencia” de los hijos de don Nicanor, es la misma “imprudencia” a la que se somete Irineo. Pero en nuestro protagonista parece no leerse de esta manera, la paciencia con la que este intenta explicar a los dos jóvenes las razones por las que asesino a su padre ponen sobre la mesa la idea de que ya se hizo justicia y que Irineo puso las circunstancias en igual de condiciones, de manera que, un nuevo conflicto resultaba innecesario. Ahí es donde se comprende los mensajes distintos que nos ofrece la película alrededor de Irineo, Tenor y Arquidio, ya que nuestro protagonista asesino a don Nicanor porque en principio éste había matado a su padre, ahí había justicia mientras que la muerte de alguno de los tres participantes abriría un nuevo desequilibrio. La imprudencia se construye además por las destrezas como pistolero de Irineo, y este lo sabe, está

consciente de que tiene una enorme ventaja sobre Arquidio. Entonces pues, los planos detalles que son utilizados para mantener la tensión (planos 29, 30, 32 y 32) auxilian para mandar el mensaje de la enorme capacidad de nuestro protagonista para defenderse. Lo cual se corrobora cuando, una vez muerto Arquidio, en total desventaja y de espalda logra esquivar las balas de Tenor quien, en una mezcla de miedo, enojo, dolor es el responsable de vengar la muerte de su padre y ahora también, la de su hermano (ver Fotograma 19).



Fotograma 19

A partir de aquí tenemos a Irineo que tras de haber sobrevivido al ataque del joven le pide que busque otro camino a su vida que no sea el de matar. La prudencia y la compasión que hay en nuestro protagonista queda coronada con esta última acción, para retirarse tras de lo ocurrido. Después en los siguientes planos lo observamos galopar de manera estrepitosa sin comprender muy bien lo que está ocurriendo, sólo parece ser que quiere huir de lo que ha pasado, luego más tarde cuando lo vemos arrojar el arma, enfurecido para después caer deshecho, llorando amargamente por lo que acaba de pasar. No es que Irineo se sienta orgulloso o

satisfecho por lo que ha hecho, lo que ocurre en los planos finales de esta secuencia no es más que la consecuencia de que fue arrastrada a una situación en la que no deseaba participar. Recordemos entonces el plano 41 cuando Irineo recién ha matado a Arquidio, por un breve momento lo vemos bajar su mirada visiblemente apesadumbrado por lo que ha ocurrido, sin mencionar sobre lo que ya hemos insistido antes, los planos donde Irineo pide a Arquidio que no lo obligue a matarlo.

Bajo estos mensajes enviado por nuestro protagonista a lo largo de la secuencia, se puede comprender la furia con la que Irineo se desprende de su arma, y después el llanto casi incontrolable que vemos iniciar en el plano 62, el dolor parece ser auténtico y con una fuerza emblemática (Fotograma 18). Irineo llora por haber matado a Arquidio, por haber sacrificado una vida de alguien que él sabía inocente, ¿por qué tuve que matar a ese muchacho?, se pregunta doliente Irineo tratando de encontrar una respuesta. El *Guarache* le responde con un leve tono de sabiduría que nuestro jinete se los advirtió, que ellos fueron lo que se colocaron en esta situación. Pero Irineo ya había mostrado signos de resistir a lo que hizo, o más bien, a lo que tuvo que hacer, la película insiste en esto una y otra vez. Entonces el mensaje fílmico consiste en decirnos que Irineo es un hombre noble, compasivo y muy justo que si ha tenido que asesinar a otro hombre fue por un asunto de mera justicia. Veamos el matiz de esto, no hay venganza en las acciones de Irineo sino justicia y aquí es importante entender esto, por eso su necesidad de explicar a Arquidio que lo que hizo fue sólo poner las cosas en una situación de igualdad. Y al explicarlo al joven, la película explica a sus espectadores de tal manera que pareciera convencernos de que, efectivamente, sólo hubo justicia ahí.

Hay que reflexionar sobre el hecho de que la película tuvo una elipsis alrededor de la razón por la que Nicanor Valencia mató al padre de Irineo, sin embargo, por las circunstancias ventajosas que nos muestra la película, se “comprende” que Irineo haya tomado la decisión. El aire de justificación que embiste toda esta circunstancia se extiende al mostrarnos que Irineo no es un hombre que quiere matar por el mero placer de hacerlo, y su mesura se vuelve un elemento que

lo ennoblece. Pero hay que ver que su llanto no únicamente es de culpa, de dolor por la muerte de Arquidio, sino también de reproche, no es que Irineo este ahí sin agencia, sin conciencia, sin resistir a lo que hace o lo que tiene que hacer, y esto es fundamental para comprender la manera en que Irineo se construye a sí mismo como hombre.

Secuencia XLI. La deshonra de Valerio (89'58'')

1. P.M.C. Angulación lateral. Ramón y Valerio están en una cantina. Valerio le dice a Ramón que hay que hablar, aunque después tengan que comerse la lengua a pedazos. Música *off*.

2. P.M.C. Ramón en angulación frontal. Valerio en angulación escorzo. Valerio se dirige a Ramón y le dice que por ahí dicen que ahora que estuviste lejos. Música *off*.

3. P.M.C. Valerio en angulación escorzo. Ramón en angulación frontal. Valerio comienza una oración con el nombre de Julia, para después ser interrumpido con una bofetada que le da Ramón. Música *off*.

4. P.P. Angulación frontal. El Cantinero se muestra sorprendido frente a lo ocurrido. Sonido *off* de una bofetada.

5. P.G. Un grupo rodea a Valerio y Ramón se muestran sorprendidos por el golpe que ha recibido Valerio. Ramón se encuentra parado frente a Valerio.

6. P.P. Ramón observa a Valerio. Música *off*.

7. P.M.C. Ramón en angulación escorzo. Valerio en angulación frontal, sube la mano sobre los labios para limpiarse la sangre que le ha dejado el golpe de Ramón, luego cierra el puño. Música *off*.

8. P.A. Ramón está parado frente a Valerio, ambos en angulación lateral. Están acompañados de otros hombres que están en la cantina. Ramón saca la pistola.

9. P.M.C. Ramón en angulación escorzo. Valerio en angulación frontal. Ramón le dice a Valerio que se defiende pues ahí mismo se van a morir. Valerio se niega y le argumenta a Ramón que si así él lo quiere puede matarlo, y que haga de cuenta que no trae con qué defenderse.

10. P.A. Ramón está parado frente a Valerio, ambos en angulación lateral. Ramón le mantiene apuntada la pistola en el pecho a Valerio, mientras un hombre en el fondo da un paso adelante para dirigirse a Ramón y le dice que, si tuviera que estar de algún lado, estaría del lado de él pero que Valerio no tiene la culpa que todo el pueblo lo diga. Música *off*.

11. P.M.C. Ramón en angulación frontal. Valerio en angulación escorzo. Ramón sostiene su pistola y le dice a Valerio que entonces se vaya a hablar mal de Julia y que no se le olvide contar que tampoco es tan hombre como todos piensan y que después le meta un tiro en el lomo, pero que se asegure de apuntarle bien. Música *off*.

12. P.M.C. Ramón en angulación escorzo sostiene su pistola. Valerio en angulación frontal. Valerio le dice a Ramón que ya no continúe, que ya se rajó y que es mejor que se vaya. Música *off*.

13. P.M.C. Ramón en angulación frontal. Valerio en angulación escorzo. Ramón le dice a Valerio que le dará la espalda a ver si así lo mata, ya que puede que le haga un favor. Música *off*.

14. P.A. Ramón está parado frente a Valerio, ambos en angulación lateral. Están acompañados de otros hombres que están en la cantina. Ramón guarda su pistola, da la vuelta y sale de la cantina.

15. P.G. Angulación picada. Valerio se encuentra rodeado de otros hombres en la cantina. La puerta de la cantina va y viene. Todo se queda en silencio por un breve momento y después varios hombres comienzan a salir de la cantina. Música *off*.

16. P.M.L. Ramón en angulación frontal, detrás de él el cantinero. Un hombre se acerca a él y le dice que por menos de eso se había jugado la vida con hombres reconocidos, preguntándole qué fue lo que pasó. Valerio se lleva la mano a la boca para limpiarse la sangre que tiene, y le responde al hombre que ya lo vio pues ya que él es muy libre de tener miedo de vez en cuando, mientras se pasa la mano por los ojos para limpiarse las lágrimas. El hombre lo escucha y se retira. Valerio continúa limpiándose las lagrima, mientras en el fondo el cantinero toma una botella y sale del plano.

17. P.M.C. El cantinero tiene una botella en la mano, camina hacia Valerio. Travelling lateral. El cantinero se detiene a un lado de Valerio y comienza a servir una copa. Valerio está pensativo. El cantinero toma la copa y le pregunta a Valerio que qué fue lo que le pasó. El cantinero bebe la copa y le dice a Valerio que es su mejor amigo, que lo conoce y sabe que es muy hombre. Valerio lo escucha y se gira, levanta la mano y golpea fuertemente la barra, y le asegura que sí es muy hombre, pero cuesta trabajo ya que la sangre se la puede limpiar, pero la costra se le hará para adentro. El cantinero lo observa. Valerio camina y hay un *Zoom in*.

18. P.P. Valerio en angulación frontal, le pide al cantinero que no lo vea con esos ojos, que tamaños los tiene para acabar con el Ramón y con cinco más bragados que él.

19. P.P. El cantinero en angulación frontal se dirige a Valerio y le dice que, por esa misma razón, de verdad que no lo entiende sí él es su mejor amigo.

20. P.A. Valerio de espaldas. El cantinero en angulación escorzo, le dice a Valerio que él vio que se le rajo. Valerio gira sorprendido ante las palabras de su amigo,

camina hacia él. Se para frente a él y le dice que se le rajo ante los ojos de la Julia, y luego le pregunta, ¿sabes por qué no mate a Ramón? Porque siempre la he querido a ella, mientras baja la mirada nostálgica. El cantinero le dice que quién iba a pensar que se estaba tragando esa debilidad por la Julia, por eso no te podía entender. Valerio gira a ver a su amigo y ambos toma rápidamente un vaso de alcohol.

21. P.P. Valerio en angulación frontal. El cantinero en angulación escorzo. Valerio dice que desde que eran niños quería a Julia, y que le agarraba gusto jugar con ella.

22. P.P. Valerio en angulación escorzo. El cantinero en angulación frontal. Valerio continúa afirmando que se dejaba ganar por Julia.

23. P.P. Valerio en angulación frontal. El cantinero en angulación escorzo. Valerio relata que una vez cuando Julia ya andaba en los quince le dio un beso a Julia, pero llegó Ramón y pelearon por ella, que él estaba dispuesto a matarlo pero que la joven lo vio como suplicándole que no le hiciera nada, y entonces él ya no pudo continuar; en otra ocasión a los dos se le subió la sangre a la cabeza y se dieron de machetazos, y que Ramón pudo matarlo, pero no quiso, y que también eso cuenta. Valerio bebe y deja el vaso abruptamente.

24. P.A. Valerio camina. *Travelling* y *Zoom in* sobre Valerio. Valerio saca su pistola y dice que le tomaron la medida, que cuando supo que Julia ya había perdido, ahí lo tienen como loco, si él la seguía mirando así bonito, mientras toma el cañón de su pistola.

25. P.A. El cantinero en angulación frontal observa a Valerio, se encuentra en el fondo del plano. Valerio está desenfocado. El cantinero camina hacia Valerio y le pide que por qué no le da la pistola. Valerio es suavemente enfocado. El cantinero le dice que el día de mañana se la devolverá. Valerio prosigue afirmando que hace poco fue a ver a Julia. *Zoom in* sobre Valerio.

26. P.P. Valerio en angulación frontal afirma que hace poco fue a ver a Julia para ofrecerle ser el padre de su hijo, y que Julia ante el ofrecimiento se le rajo la voz y solo dijo: Valerio Vázquez tú sí eres hombre. Valerio se gira y camina.

27. P.M.C. Valerio camina a un lado del cantinero. *Zoom in* sobre Valerio. Valerio dice que le fallo a Julia mientras toma un trago de alcohol.

28. P.M.C. El cantinero en angulación lateral ve a Valerio.

29. P.P. Valerio en angulación frontal sigue hablando, cuestionándose el motivo por el cual hablo, afirmando que sólo fue despecho, y que en el momento en que le pegó Ramón iba a matarlo, pero volvió a ver los ojos de Julia; luego Valerio gira levemente la cara y le dice al cantinero, ya ves le fallé, la llené de lodo, y como que eso no es de hombre, y que ya no podría mirarla derecha, se queda en silencio y agacha lentamente el rostro.

30. P.M.C. El cantinero en angulación lateral ve a Valerio y le dice que se eche un buen fajo, camina hacia él. *Travelling* circular, el cantinero se acerca a Valerio y le toma de un brazo.

31. P.P. El cantinero en angulación frontal le dice a Valerio que se vaya a dormir, que ya mañana será otro día.

32. P.P. Valerio en angulación lateral, tiene inclinado el rostro, mientras lo levanta lentamente para ver a su amigo, y le dice que eso es lo que va a hacer, para después girar el rostro.

33. P.A. Valerio en angulación frontal. El cantinero en angulación perfil. Valerio toma una botella de alcohol y se la lleva a la boca, bebe y después la deja sobre la barra, después toma la pistola y se la guarda en la cintura, se despide del cantinero y le

dice que después se estarán viendo. El cantinero solo lo observa. Valerio sale de la cantina. El cantinero lo ve irse, para después servirse un vaso de alcohol.

34. P.A. Valerio en angulación frontal abre las dos puertas de la cantina. Travelling paralelo, Valerio camina. *Zoom in* sobre Valerio quien saca la pistola. Pr. P. Valerio se queda inmóvil. Sonido *in* de un disparo. Sangre salpicada en la pared.

35. P.A. El cantinero en angulación frontal está a punto de tomar un vaso de alcohol. Sonido *in* de un disparo. El cantinero arroja el vaso asustado y corre.

36. P.D. Las puertas de la cantina se abren, el cantinero se asoma a través de ellas, se mueve lentamente.

37. P.A. Valerio yace muerto en el piso. Música *off*.

38. P.G. Una pared de piedra, unos hombres corren y entran al campo. Música *off*.

39. P.A. Un grupo de hombre entran al campo. Música *off*.

40. P.M.L. El cantinero está tocando las puertas observa a Valerio. Voz *in* de un hombre que pregunta qué le ha pasado a Valerio. El cantinero afirma que Valerio Vázquez era tan hombre que se le enredaron los riñones entre las espuelas.

Esta secuencia la hemos elegido porque nos permite ahondar en la construcción de la masculinidad en otros cuerpos. La película nos va a mostrar, a través de esta pequeña parte, la dinámica de homosociabilidad así como la forma en que estos hombres han construido su masculinidad de una manera que no se distancia de la de nuestro protagonista. Al mismo tiempo nos permite tener una mirada más compleja sobre las experiencias masculinas alrededor del problema de la deshonra de Julia, ya que la sensación que otorga la secuencia es de una tragedia que se vive en los cuerpos de estos hombres que sufren por el vínculo sentimental que han

construido con la joven, porque al final ellos pagan en buena medida la propia deshonra de su amada.

La secuencia no posee un corte formal, sino que inicia dentro de una conversación entre Ramón y Valerio, sin embargo, nosotros hemos realizado el corte en tanto que a partir del minuto 89 con 51 segundos hay un cambio en el tono de esta. La película nos muestra a Ramón y Valerio en medio de un conjunto de hombres al interior de la cantina, los hombres a los que no es posible reconocer están ahí a su alrededor actuando de testigos. Valerio le dice que le hablará con la verdad, aunque después tenga que comerse la lengua a pedazos. En el plano 2 vemos la reacción de Ramón que está perplejo frente a lo que está escuchando (ver Fotograma 20), la conversación continua así, Valerio le dice a Ramón que por ahí dicen que cuando estuviste lejos, en este momento la película nos muestra a Valerio, quien es interrumpido por una bofetada por Ramón. Lo abrupto y la sorpresa detrás del hecho queda dibujado en el rostro del cantinero, Raymundo (plano 4), después un plano general nos enseña que el resto de los presentes en la cantina se encuentran igual de sorprendido, por su parte Valerio, se toca el rostro como señal de que el golpe le ha dolido. En el plano 5, Ramón se encuentra impávido sólo observa, por su parte Valerio mantiene la mano en la boca y observa a su contrincante, no dice nada.

El juego de miradas entre los dos varones representa la tensión que existe entre ambos, luego el puño de Valerio se cierra para mostrar que se ha contenido del golpe recibido por Ramón (plano 7). En el plano 8, Ramón saca su pistola mientras el resto de los hombres observa, Valerio no responde sólo observa, luego Ramón le pide que se defiendan porque ahí los dos se van a morir, Valerio sigue con la mano en la boca y dice simplemente, si quieres pégale jalón yo has de cuenta que no traigo con qué, una lagrima se observa en su mejilla. En el plano siguiente vemos a Ramón apuntar su arma sobre el cuerpo de Valerio, luego un hombre que se encuentra cerca da un paso adelante y se dirige a Ramón diciendo que sí estuviera de algún lado estaría de su lado, pero que Valerio no tiene la culpa de lo

que dice la gente del pueblo. Ramón no cede y continúa dirigiéndose a Valerio afirmando que entonces se vaya a hablar mal de Julia pero que no se le olvide afirmar que no es tan hombre como muchos piensan, y que después le meta un tiro por el lomo. En el plano siguiente Valerio responde, que ya no le siga que ya le pegó, que él ya se rajó y que es mejor que se vaya. Luego la película nos enseña a Ramón con un tono de escepticismo diciéndole que le dará la espalda, que a ver si así lo mata y que tal vez hasta le haga un favor.



Fotograma 20

Un plano general nos muestra a Valerio y a Ramón cara a cara, mientras este último guarda su pistola en el cinturón, da la media vuelta y sale de la cantina. Una angulación en picada nos permite observar la forma en que, el resto de los asistentes en el lugar ven partir a Ramón, mientras también el propio Valerio solo observa, luego en los segundos siguientes a este plano el resto de los hombres salen de la cantina también. En el plano 16 un hombre se acerca a Valerio que se ha quedado sólo, en el fondo sólo resta el cantinero, quien le dice: “por menos de esto te has jugado la vida con hombres reconocidos”, para cuestionarlo después sobre, qué fue lo que paso; Valerio se lleva la mano a la boca y afirma que, “ya lo ve y que uno es muy libre de tener miedo de vez en cuando”, mientras se limpia las

lágrimas que había corrido sobre sus mejillas (ver Fotograma 21). El hombre cruza frente a Valerio y lo deja, mientras en el fondo vemos al cantinero observarlo, Valerio se sigue limpiando las lágrimas, finalmente el cantinero toma una botella y sale del plano.



Fotograma 21

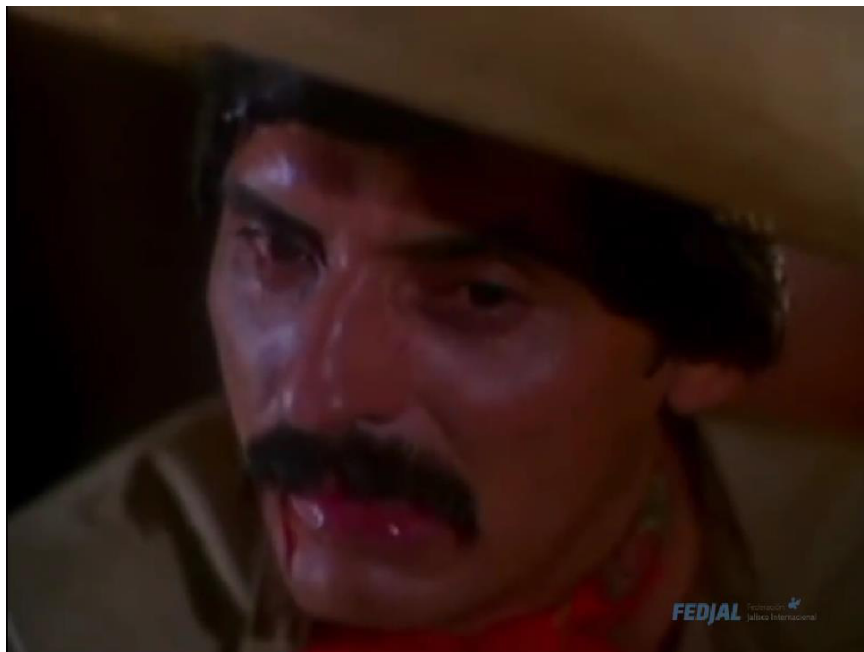
Un *travelling* paralelo en el plano 17 nos lleva a acompañar al cantinero quien tiene un vaso en una mano y una botella en el otro, se detiene a un lado de Valerio y comienza a servir una bebida, aquel está perplejo y pensativo se mantiene en silencio, luego el cantinero toma el vaso y cuestiona a Valerio sobre qué fue lo que ocurrió, se lleva la bebida a la boca para beber y, continúa, “eres mi mejor amigo, yo te conozco y sé que eres muy hombre”. Valerio se mantiene en silencio para finalmente, cuando es cuestionado sobre su hombría se rompe, gira, y molesto ve al cantinero, luego golpea con la mano la barra para decir: “para esto, claro que soy muy hombre y muy hombre Laureano” (ver Fotograma 22). El cantinero lo observa y se queda meditabundo, Valerio prosigue, “pero cuesta trabajo ya que la sangre me la puedo limpiar aquí”, mientras se pasa la mano sobre la boca, pero la costra se va a hacer pa’ dentro, al tiempo que se lleva las dos manos cerca del pecho. Un

travelling nos acerca para mostrarnos más de cerca a Valerio quien continua en medio de un claroscuro afirma con fuerza que tamaños los tiene para terminar con Ramón y con cinco más bragados que él. En el plano 19, el cantinero le responde que por esa misma razón no le entiende y le cuestiona su amistad. Un plano americano nos enseña a Valerio de espaldas mientras escucha a Laureano, quien le reprocha que él vio como se le rajo, aquel se gira molesto mientras se acerca a prisa al cantinero, quien ya ha bajado la vista, finalmente le dice con un tono voz alto: me le raje a la Julia, ante los ojos de la Julia, mientras grita y golpea con fuerza el piso con su pierna. Luego Valerio se sobrepone y prosigue, diciéndole a Laureano: “sí ¿sabe la razón por qué no mató a Ramón? Porque él siempre la he querido a ella, el tono de la voz del actor Manuel Ojeda se vuelve melancólico y triste, mientras agacha la mirada. Laureano baja la mirada, para después decirle que, quién se iba a imaginar que tenía aquel secreto guardado y por esa razón no lo podía entender, el cantinero se lleva una bebida a la boca y del golpe se la bebe, luego Valerio hace lo mismo.



Fotograma 22

Un primer plano nos muestra el rostro de Valerio que se observa cansado, sudoroso, con sangre en la boca y una lagrimas que han rodado por sus mejillas, mientras afirma que ha Julia desde niño la ha querido. Laureano lo escucha (ver Fotograma 22). En el plano 22, Valerio prosigue contando que una vez le dio un beso a Julia, pero llegó Ramón y pelearon, él corrió por un cuchillo y lo iba a matar, pero Julia lo vio como pidiéndole que no le hiciera nada, luego de más grandes, una vez se le subió la sangre a la cabeza y se dio de machetazos con Ramón o más bien se los dio él y no lo mató porque él no quiso, y también eso cuenta, mientras se lleva un bebe de un solo trago, para después dejar caer fuertemente el vaso en la barra. El plano 23, no permite ver a Valerio caminar en la cantina, mientras Laureano lo sigue con la mirada, un *zoom in* nos lo muestra de más de cerca, mientras saca su pistola y la acaricia mientras dice que le tomaron la medida, pues cuando supo que la Julia ya había perdido, ahí me tienes como loco, pero si yo la seguí viendo así bonito, Valerio toca con fuerza el cañón de su pistola.



Fotograma 22

El plano 24 nos muestra a Valerio desenfocado mientras la atención recae sobre el cantinero, quien se acerca a él y le dice, “por qué no me das la pistola, te

la devuelvo mañana que ya estes más calmado” (Fotograma 23). Un *zoom in* posa la atención en Valerio, así que en el plano 25, este relata que hace poco que fue a ver a Julia, fue para decirle que: “si no había quien se hiciera cargo de su bebe, él podía hacerlo”, la voz de Manuel Ojeda se torna tajante y enfática, mientras ve a la nada. Julia simplemente le contesto que él era muy hombre, muy hombre. Tras finalizar esta frase, Valerio se gira y camina hacia atrás, pasa de largo a Laureano, y luego se detiene, y afirma: “pero le fallé, para después beber en un sorbo de alcohol”. El plano 28, nos muestra al cantinero quien observa con preocupación a su amigo. Valerio continua en el plano 29, viendo a la nada y visiblemente pensativo, preguntándose, por qué abrió la boca; fue por despechado, él mismo se responde, luego furioso y empuñando su pistola afirma, ahorita que, ahora que Ramón lo golpeó, se lo iba a quebrar, pero volvió a mirar los ojos de Julia, ya viste, continua, la llene de lodo y eso no es de hombres, ya no podría verla derecha. Valerio tiene lágrimas en los ojos y hace una mueca de dolor y desolación que se mezclan con la mirada ida.



Fotograma 23

El cantinero trata de tranquilizarlos, así la película lo muestra en el plano 30, acercándose a Valerio y sugiriendo que se eche un buen fajo. Un leve travelling circular nos acerca a donde está Valerio, quien se encuentra agachado sobre la barra de la cantina, el cantinero lo toma del brazo. En el plano 31, Laureano le pide que se vaya a dormir, con tono de súplica y compasión significativo: ¡ay mañana será otro día!, concluye. Luego vemos a Valerio, en una angulación perfil, visiblemente derrotado, quien gira para ver a Laureano, con el rostro lleno de lágrimas, luego le dice, “eso es lo que voy a hacer”. En el plano siguiente lo vemos tomar apresuradamente una botella y beber rápidamente, Laureano se encuentra a un lado de él, deja la botella en la barra y toma la pistola despacio, se la coloca en el cinto y le dice a su amigo, “por ahí nos estamos viendo”. Laureano se despide, mientras lo ve partir, hasta la vista Valerio, luego se sirve un vaso de alcohol y lo bebe.

Una música *in* acompaña a Valerio durante el plano 34, él está abriendo las dos puertas, camina unos cuantos pasos apesadumbrados y se detiene, un *zoom in* nos permite verlo de cerca, Valerio saca su pistola del cinturón, mientras la música de fondo ha vuelto. Un primerísimo plano nos permite ver a Valerio, quien tiene lágrimas en sus ojos, y se ve pensativo, la música *in* es interrumpida por el sonido de un disparo, después vemos una pared salpicada de sangre y Valerio ya no está. En el plano 35, Laureano está a punto de tomar el vaso de alcohol cuando escucha el disparo, lo arroja y sale corriendo visiblemente asustado y sorprendido. El plano 36, nos muestra otra vez a Laureano, que se asoma abruptamente por las puertas de la cantina, entonces vemos a Laureano tirado en piso lleno de sangre, la música *in* acompaña ambos planos. Luego en los dos planos siguientes vemos a un grupo de hombres acercarse para observar lo sucedido, luego uno pregunta, qué fue lo que pasó, mientras vemos en el plano 40 a Laureano ver a Valerio para después responder a la pregunta: Valerio era tan hombre que se le enredaron los riñones entre las espuelas.

Esta secuencia posee como eje articular la tragedia que se construye a través de la pérdida del honor vinculada a su vez con la pérdida de la honra. Veamos cómo la deshonra de Julia, derivada del encuentro sexual y su posterior embarazo con un hombre con el que no tenía un vínculo formal, provoca la tragedia para dos hombres: Ramón, su prometido, y Valerio, un pretendiente. De eso básicamente se trata la secuencia, todo comienza con la ofensa que ha provocado que Valerio cuestione la moral de Julia, y que ya haya perdido la virginidad antes de desposarse con Ramón. Valerio está ahí en la cantina en medio de un grupo de otros hombres que actúan como cómplices y testigos de lo que está sucediendo. Sin embargo, la verdadera tensión se coloca sobre Valerio y Ramón. Este último da un golpe certero en el rostro de Valerio para iniciar el duelo, pero este se controla, la película lo hace cerrar el puño y limpiarse la boca como señal de molestia, pero no avanza, a pesar de que Ramón saca su pistola. Luego Valerio expone su bandera blanca afirmando que si quiere dispare pero que él no hará nada, y con ello reconoce que ha cometido un error, que no quiere pelear, que habría que dejar las cosas de ese tamaño.

Sin embargo, Ramón es consciente, quiere lavar la deshonra que le han provocado las aparentes habladurías de Valerio, sin embargo, la película nos quiere aclarar que la responsabilidad no es toda de este último, así a través de uno de los testigos, el cual se acerca a Ramón para decirle que, Valerio no tiene la culpa de todo lo que el pueblo está diciendo. ¿A quién asesinar entonces? ¿Con quién librar el duelo que permita recuperar la honra perdida? A pesar de la lógica que hay detrás de este argumento, Ramón insiste en que continúe con sus habladurías pero que de paso aclare que Valerio no es tan hombre como él pensaba. Efectivamente, este es el nudo articular del argumento del prometido de Julia, el asunto que está discutiendo el filme, no es que el pueblo esté hablando de la joven, sino que un hombre que se considere como tal no debería haberlo hecho.

Ramón quiere catalizar el dolor, quiere provocar a tal grado a Valerio que sea este quien termine con su vida. El sufrimiento que se dibuja durante los segundos que aparece en esta secuencia es importante para establecer que la deshonra de

Julia lo ha herido de tal manera que prefiere morir; el dramatismo es muy sintomático de todo este fragmento y nos lleva a cuestionar ¿hasta que nivel la deshonra es más fuerte en estos varones que en la propia Julia? Durante este momento la película nos dice que así es, que la pérdida del honor es un tema mortal para Ramón y Valerio, pero no en un mismo nivel y aquí es donde debemos poner presión.

La secuencia utiliza una gran cantidad de planos para mostrarnos el enorme dolor que embarga a Valerio, a diferencia de lo que ocurre con Ramón que se mantiene doliente y apesadumbrado, el personaje de Manuel Ojeda se torna aún más dramático (Fotograma 22 y 23, por ejemplo), lloroso, nostálgico y visiblemente culposo, buscando en su cabeza una salida a lo que está pasando. Pero veamos aquí la tesitura de la deshonra que, para este personaje no es propiamente la pérdida de la virginidad de Julia, sino más bien el hecho de que él haya participado de las habladurías en su contra. El juicio sumario que los habitantes del pueblo, del que el propio Valerio es participe, es la fuente del dolor que le embarga durante la secuencia: “Le fallé”, afirma dolido y sin encontrar una salida.

Pero veamos además que Valerio parece no tener salida, la película lo cuestiona a través de Laureano, el cantinero, quien se autonombra como su mejor amigo, pero que le encara por no responder frente a las provocaciones de Ramón. Frente a esto, Valerio responde, apelando al honor que hubo antes en su adversario, que en alguna otra ocasión pudo quitarle la vida, pero no lo hizo. Hubo un pacto de honor entre ambos. Tal condición, sin embargo, no termina de eximirlo de lo debió hacer frente a Ramón por ello prosigue afirmando que siempre había sentido algo por Julia. Es a partir de ahí que Laureano lo comprende y que Valerio se desarma completamente. Antes de esta declaración aún lo podemos ver completo, meditabundo. El reconocimiento del amor por Julia o su exteriorización parece hacerlo consciente de la falta, no es que hay:a hablado de cualquier mujer, sino aquella a quien había amado.

Ser partícipe de la deshonra y cuestionar con ello su propia hombría se encuentra como eje articular del dolor de Valerio, él mismo lo señala, eso no es de hombres. Sufre, y lo hace de manera auténtica en la intimidad que le ha otorgado la amistad que tiene con Laureano. Ahí se encuentra desnudo y las lágrimas corren por su rostro, a pesar de que, durante un primer momento, ha intentado limpiárselas para que no sean visibles. Después, conforme ha avanzado la secuencia, lo vemos llorar tímidamente y con muy poca expresividad del rostro. Sin embargo, ello no significa que lo que transite no sea doloroso, lo es, y suficiente, el desenlace nos lo hace saber más tarde. Desde luego hay que poner también atención a que el personaje se encuentra bebiendo, lo que lo supone que se encuentra desinhibido, pero con los sentidos un tanto perturbados. Laureano lo sabe, por esa razón le preocupa que: Valerio saque la pistola, comience a acariciar el cañón, mientras afirma que le tomaron la medida y que Julia rechazó su ofrecimiento de hacerse cargo de su hijo. Valerio lo expresa y parece que lo está volviendo a vivir, Laureano intenta tranquilizarlo por ello le pide que le dé la pistola, y que se vaya a descansar que ya mañana será otro día.

En el plano 32, la falsa serenidad enclavada en el rostro de Valerio nos avisa de que algo no está bien, o más bien, nos corrobora que algo no está bien. La salida de Valerio, sin embargo, parece tranquilizar a Laureano, pero es fácil intuir el desenlace del personaje de Manuel Ojeda. La muerte un tanto dramática de Valerio, pero al mismo tiempo, tranquila y silenciosa es su acto de despojarse de la culpa y terminar su dolor, no es del todo certero si para él sea suficiente para lavar la culpa, seguramente no, sin embargo, el filme lo ha hecho pasar por una suerte de castigo que actúa como acto de redención. La deshonra que le ha provocado la falta de respeto a la reputación de Julia cuestionó su hombría, el ser hombre, y como podemos ver Valerio prefiere morir antes de dejar de serlo.

Secuencia XLIV. El duelo entre Ramón e Irineo (94'38'')

1. P.G. Ramón viene cabalgando rápidamente entre una milpa, se detiene. Música *off*.
2. P.P. Irineo en angulación contrapicada, observa a Julia y sonrío. Música *off*.
3. P.P. Julia escucha los cascos del caballo y gira temerosa, ve a Ramón. Música *off*.
4. P.G. Ramón está sobre su caballo, y grita con fuerza: Irineo Durán. Música *off*.
5. P.P. Julia en angulación frontal se observa miedosa y gira la vista hacia el piso, para después voltear a ver a Irineo. Música *off*.
6. P.P. Irineo en angulación contrapicada, observa a Ramón. Música *off*.
7. P.G. Ramón cabalga y acerca a donde se encuentra Irineo y Julia. Música *off*.
8. P.P. Ramón en angulación contrapicada, se dirige a Irineo y le dice que es bueno volver a donde se puso por primera vez la mano.
9. P.P. Julia en angulación frontal se torna preocupada.
10. P.M.C. Irineo en angulación contrapicada, afirma que antes fue a cobrarse la muerte de su padre y que en eso quedo tablas.
11. P.P. Ramón en angulación contrapicada, escucha a Irineo. Voz *in* de Irineo que afirma que dejó una deuda pendiente.
12. P.P. Julia gira el rostro para ver a Irineo. Voz *in* de Irineo que afirma que ha venido a saldar la deuda.

13. P.M.C Irineo en angulación contrapicada afirma que la deuda es con una mujer.

14. P.P. Ramón le replica a Irineo que la deuda era con el dueño de esa mujer.

15. P.P. Julia angustiada observa a Ramón. *Voz in* de Ramón quien afirma que la deuda era con él.

16. P.P. Ramón afirma que la deuda era con él, Ramon Pan y Agua, luego continúa afirmando que, él sabe que Irineo es un hombre y que no le va a zacatear de que se den en la madre.

17. P.P. Julia observa a Ramon angustiada, y le dice a este que no.

18. P.P. Irineo en angulación contrapicada, se dirige a Ramón y le dice que no, que él fue ahí para levantar una vida y no a sembrar más muertes.

19. P.P. Ramon observa a Irineo. *Voz in*, Irineo sigue hablando.

20. P.P. Julia comienza a sollozar. *Voz in* de Irineo que afirma que, para todo el pueblo, Julia fue agua turbia.

21. P.P. Irineo en angulación contrapicada afirma que, para él, ella es limpia y cristalina, y que en última instancia Ramón ya no tiene ningún derecho en reclamarla, y eso sin contar que el hijo que lleva en las entrañas.

22. P.P. Julia agacha la cabeza lentamente. *Voz in* de Irineo que afirma que el hijo que lleva entre las entrañas Julia es también de él.

23. P.P. Ramón agacha la mirada. *Voz in* de Irineo.

24. P.M.C. Irineo en angulación contrapicada afirma que en todo caso es Julia quien tiene derecho a decidir.

25. P.P. Julia tiene el rostro lleno de angustia, está viendo a Irineo. Voz *in* de Irineo, quien está afirmando sobre el derecho de Julia a decidir. Julia gira el rostro y mira de reojo a Ramón.

26. P.P. Ramón observa a Irineo y se queda pensativo.

27. P.P. Julia está viendo a Ramón, solloza, después agacha la mirada desconsolada.

28. P.P. Irineo en angulación contrapicada, observa.

29. P.P. Julia da unos pasos y se dirige a Ramón, le pide perdón.

30. P.P. Ramón en angulación contrapicada, escucha a Julia y baja la mirada.

31. P.P. Irineo en angulación contrapicada, se queda pensativo.

32. P.P. Ramón en angulación contrapicada, se dirige a Irineo y le dice que está bueno, que él ganó, que se la quede, pero que sí un día se entera que la dejó de querer, lo mata; luego se lleva dos dedos a la boca y los besa, afirmando por esta que lo mató.

33. P.P. Julia tiene la cabeza levemente inclinada.

34. P.P. Irineo en angulación contrapicada. Irineo le dice a Ramón que él si vale, palabra que usted si vale.

35. P.P. Ramón en angulación contrapicada. Ramón escucha a Irineo, se gira.

36. P.G. Ramón comienza a cabalga rápidamente.

37. P.P. Irineo en angulación contrapicada, ve irse a Ramón.

38. P.G. Ramón cabalgado se aleja en el horizonte.

39. P.P. Julia tiene las dos manos sobre la boca, está sollozando.

Esta secuencia es muy corta en tiempo invertido a pesar de que tiene una gran cantidad de planos con relación al poco espacio que ocupada dentro del desarrollo de la trama. Posee como eje articular una conversación entre Ramón e Irineo, de ahí se explica la manera en que de manera sincrónica alterna el uso de planos para mostrarnos a estos dos personajes. Si bien es cierto debido a la naturaleza temática que la construye pareciera que debía haber dramatismo, muy pronto nos percatamos que la secuencia se desarrolla con bastante suavidad, incluso a pesar de que Julia se muestra bastante doliente durante toda ella.

Vemos entonces como la música *off* que inicia esta parte pareciera anunciar una tragedia. Así vemos a Ramón en el plan 4 gritando furioso el nombre de Irineo, pero Irineo se muestra imperturbable (plano 6, Fotograma 24), la que se muestra profundamente temerosa aquí es Julia (plano 5). Ramón se acerca aún más a Irineo y continúa afirmando que, qué bueno es volver a donde se puso por primera vez la mano. Irineo no da paso atrás y afirma serenamente que antes había estado ahí porque tenía que cobrar una deuda pero que en el proceso dejó otra. Julia se torna asustada y voltea a ver a Ramón, en el plano siguiente Irineo prosigue y afirma que la deuda fue con una mujer. En el plano 14, Ramón aclara que la deuda más bien es con quien era el dueño de esa mujer. Julia va escalando su nivel de angustia, luego escuchamos a Ramón afirmar que la deuda es con él, Ramón Pan y Agua; después continua y se impone diciendo que él sabe que Irineo es un hombre y que no le va a zcatear que se den en la madre.



Fotograma 24

En el plano 17 es Julia la que responde y le pide a Ramón que no lo haga. Irineo se mantiene otra vez sereno y afirma de manera enfática que él viene a levantar una vida no a provocar más muertes (ver Fotograma 25), luego prosigue y en el plano 20 podemos escuchar la voz de Irineo que afirma que para todo el pueblo Julia era agua turbia, pero para él, era agua limpia y cristalina, en última instancia, concluye, él ya no tiene ningún derecho, sin contar el hecho que el hijo que la joven lleva en sus entrañas es él.



Fotograma 25

En el plano 24, Irineo enfatiza y aclara que, la que tiene que decidir es Julia. Julia mira de reojo a Ramón y en el plano siguiente la película nos muestra a este, posteriormente otra vez a Julia, después a Irineo, en un juego de miradas que mantiene la tensión. Finalmente, en el plano 29, Julia da un par de pasos para acercarse al que fuera su prometido y pedirle que la perdone. Tras de esto, vemos a Ramón que baja la mirada lentamente después de escuchar a Julia, en el plano siguiente vemos a Irineo que se mantiene imperturbable, después en el plano 32, Ramón afirma dolido que se la quede pero que, si algún día se entera que dejó de quererla, lo mata, jurando religiosamente que lo hará. Julia agacha la cabeza y después en el plano 34, Irineo se dirige a Ramón y le dice con un tono de entusiasmo que él sí vale, palabra que sí vale. En el plano 35, Ramón observa a Irineo y sin decir ninguna otra palabra da la vuelta y se va y lo vemos perderse en el horizonte, sin ningún otro aspaviento por parte de este.

Como podemos ver la secuencia es muy corta pero muy significativa para el desenlace y la resolución de uno de los conflictos principales de la trama. Tal como

hemos señalado este fragmento parece anunciar una tragedia derivado del duelo al que Ramón está convocando a Irineo, para eso está ahí, para batirse a duelo y acabar de una vez por todo con la deshonra que le ha provocado la pérdida de la virginidad de Julia. Sin embargo, la película rápidamente lo apacigua a través de la medida con la que se dirige Irineo, quien intenta contener la tempestad que podría provocar el enojo de Ramón. Nosotros ya habíamos visto esta estrategia por parte de Irineo pero también en los recursos utilizados por el filme para mostrar a Irineo como un hombre justo y poderoso, pongamos atención entonces en el cómo los planos donde vemos al personaje de Vicente Fernández hay un angulación contrapicada siempre (planos 1,6,10, 13, 18, 21, 24, 28, 31, 34 y 37, obsérvese otra vez el Fotograma 25), lo cual resulta medular para mostrar la necesidad del filme por colocar a Irineo en una posición de superioridad frente al espectador.

Si bien hay que mencionar que Ramón también es colocado en algunas angulaciones contrapicada (planos 11, 30, 35), lo cierto es que el énfasis que ocurre con Irineo y en la propia profundidad de su angulación resulta importantes para la lectura final. Como hemos dicho, ya habíamos observado esta estrategia en el contexto general de la película, igualmente habíamos visto a Irineo hacer un despliegue opulente de serenidad frente a la furia y casi sin razón de sus adversarios. Y aquí volvemos a ver su voz serena en los planos 10, 13, 18, 21 y 24, que apela a una lógica muy peculiar. Irineo entonces afirma que él había venido a cobrar una deuda, y que con respecto a esa quedo en igualdad de circunstancias pero que después el provoco una nueva y que ha llegado ahí a pagarla. Nosotros desde luego sabemos que se refiere al “desfloramiento” de Julia y su subsecuente embarazo. La serenidad con que actúa Irineo envía el mensaje de que hay lógica detrás de sus argumentos, lo cual va a quedar corroborado con la aceptación de Ramón de la decisión de Julia.

Pongamos un poco de atención a la joven, que está ahí casi como decoración, sin embargo, sobre ella recaer buena parte del esfuerzo dramático del filme, ella solloza, muestra preocupación y miedo frente ante el encuentro de estos

dos hombres (ver Fotograma 26). Ella esta además sufriendo por un asunto de honor, de su propio sentido de compromiso con Ramón, de ahí se deriva que le haya pedido perdón a Ramón. Es importante esto, porque ello parece volver mucho más profunda la herida de Ramón, quien ha sido rechazado y manera definitiva por la mujer que ama. La decisión que ha tomado Julia no parece ser toma tan a la ligera y da un vuelco a la lectura que se había tenido del encuentro con Irineo. Entonces pues, Julia es importante en la secuencia por su capacidad para enviar mensajes sobre el dramatismo que embiste el fragmento, pero además por hacer girar la historia y resignificarnos lo que se había entendido hasta ahora. Leamos con un tono de matiz esto, en tanto que Julia puede tomar esa decisión porque son los dos hombres quienes aceptan darle la oportunidad de ser ella quien decida, es decir, hay un pacto explícito entre ellos en que aceptarán la voluntad de la joven, sin embargo, tampoco debemos leerla, exclusivamente como un ejercicio arbitrario de la voluntad masculina, en tanto que al final es ella quien decide con quien habrá de continuar con su vida.



Fotograma 26

A pesar de lo referenciado, es importante poner sobre la mesa que la secuencia reluce por el fuerte aire masculino, ya que una vez que Julia ha tomado la decisión, la joven y el propio Irineo esperan silenciosos la decisión de Ramón. Igualmente significativo es que el filme vuelve a mostrarnos a Irineo capaz de sortear la situación, con una inteligencia y un sentido de honor, casi intachable, por lo cual, no resulta extraño la decisión de Julia durante la secuencia. En este sentido, veamos como Irineo a pesar de su aparente racionalidad e imperturbabilidad se alcanza a leer sus emociones en el tono de voz que expresa, primero sereno y tratando de explicar las razones por las cuales Julia es importante para él, luego lo escuchamos feliz y emocionado, una vez que la joven lo aceptado y cuando Ramón da su aquiescencia para que la pareja esté. Irineo se desvive en halagos para el que en otrora fuera su enemigo, porque ahora si reconoce que Ramón vale, en tanto que aceptado la voluntad de la joven, pero también porque ha jurado vengar a Julia si un día deja de quererla. El pacto se hizo, entre lo que el filme dibujo como dos caballeros, que respetan el amor y en tanto lo hacen han recuperado el honor que ambos habían perdido.

Secuencia XLV. El reencuentro de Irineo y Julia (100'53'')

1. P.P. Julia ve partir a Ramón y solloza.
2. P.A. Irineo montado sobre su caballo, observa a Julia. Irineo se baja del caballo. Travelling paralelo, Irineo camina hacia donde está Julia, se para detrás de ella, y afirma: ¿qué le digo bonita?, que ya está ahí para pagarle todo el daño que le hizo. Julia lo escucha. Irineo toma suavemente a Julia de los brazos mientras afirma que se lo va a ir pagando con todo el cariño que se le ha ido acumulando, al mismo tiempo, la gira suavemente para tenerla frente a frente. Julia mantiene la vista baja, mientras Irineo la toma del rostro.
3. P.P. Julia en angulación escorzo. Irineo en angulación frontal, tiene el rostro de Julia entre sus manos, mientras afirma que los ojos de ella, no le han dado reposo.

4. P.P. Julia en angulación frontal. Irineo en angulación escorzo, tiene el rostro de Julia entre sus manos, mientras afirma que el cuerpo de diablo de la joven ahora le gusta más.

5. Pr.P. Irineo en angulación frontal, afirma que el cuerpo de Julia es la buena tierra que dará su fruto, de una semilla que los dos sembraron con amor.

6. Pr.P. Julia escucha a Irineo, mientras sus ojos están llenos de lágrimas y agacha la mirada. Irineo prosigue, afirmando que tendrán un hijo que será de los dos.

7. Pr.P. Irineo en angulación frontal continúa afirmando que su hijo será él y también será ella, y que ya verán cómo le hacen para hacer que agarre lo mejor de los dos, y que vaya creciendo cada día viendo cómo se van amando cada vez más los dos.

8. Pr.P. Julia en angulación frontal, baja la mirada mientras varias lágrimas ruedan por su mejilla, mientras Irineo lentamente deja caer sus manos y soltar el rostro de la joven.

9. Pr. P. Irineo se muestra apesadumbrado.

10. Pr.P. Julia llorando ve a Irineo y le dice que los hombres todo lo quieren arreglar con palabras.

11. Pr.P. Irineo ve a Julia y afirma que no todos son decires, que va a pedirle que se casen como Dios manda.

12. Pr.P. Julia observa a Irineo, está llorando mientras lo escucha, baja la mirada, luego Irineo comienza a hablar, afirmando en que todo está en que lo decida.

13. Pr.P. Irineo observa a Julia y afirma que, si no le gustan las palabras, lo mire a los ojos.

14. Pr.P. Julia sigue llorando y con la mirada hacia abajo. Voz in de Irineo que le pide que lo vea para saber a qué atenerse. Julia levanta la mirada.

15. Pr.P. Irineo observa a Julia con incertidumbre.

16. Pr.P. Julia ve a Irineo y le dice que él es muy hombre y que tal vez esa es la razón por la cual lo ha estado esperando, saber que volvería.

17. Pr.P. Irineo a punto del llanto, le dice a Julia que entonces ya no hay más palabras, y después se mueve para irse. Música *off*.

18. P.A. Irineo está de espaldas se acerca a su caballo, busca algo en la silla del caballo y levanta en su mano un anillo, después camina hacia donde está Julia. Travelling paralelo, Irineo le pone el anillo en la mano de Julia, ambos sonrían y él afirma que ese es el anillo de bodas, se acercan ambos para darse un beso. Música *off*.

19. P.A. Irineo y Julia están uno en frente del otro, ambos en angulación contrapicada. Sonido *in* de un disparo. Irineo recibe un disparo en la espalda. Julia lo toma de los hombros y grita.

20. P.G. Irineo cae mientras Julia continúa gritando. Julia se agacha para tomar a Irineo del cuello.

21. P.A. El hermano de Julia está escondido entre u las hiervas del monte, tiene una pistola en la mano, la agacha lentamente.

22. P.P: Irineo está en el suelo, mientras Julia se encuentra en angulación escorzo, está llorando. Irineo le dice que no lloré que después de todo salió ganando, total crucecita más, crucecita menos. Irineo se acerca a Julia para darle un beso, pero cae muerto.

23. P.P. Julia en angulación frontal, grita y llora con más fuerza al ver que Irineo a muerto.

24. P.P. Irineo está muerto. *Zoom out*. Julia está llorando y se aleja de él lentamente, e hincada sigue llorando, después recuesta su cabella sobre él. Música *off*.

25. P.G. Julia se encuentra recostada sobre Irineo quien yace muerto, el caballo blanco de Irineo cerca de ellos. Las milpas y la casa de Julia. Fundido. Música *off*.

Esta secuencia es el desenlace de la historia y es importante justamente por darle solución al conflicto principal, o por lo menos proponer su respuesta frente a todo lo que se había construido a lo largo del filme. A pesar de que a veces la propia dinámica narrativa ya anunciaba esta forma de resolución, el final deja un poco de sorpresa ya que, durante toda la historia, el filme había insistido en construir a Irineo como un hombre valioso, por ello resulta una vuelta de tuerca que la historia haya finalizado con su muerte. Pongamos mucha atención en esto, ya que ofrece una lectura mucho más compleja de lo que habíamos interpretado sobre él a lo largo de toda la narrativa cinematográfica.

La secuencia comienza con Julia sollozando frente a la partida de Ramón, a quién ya ha rechazado durante la secuencia previa. En el siguiente plano, Irineo baja del caballo para acercarse, entonces se coloca detrás de ella y comienza a decirle que está ahí para pagarle todo lo que le hizo, y lo hará con el cariño que ha ido acumulando por ella durante este tiempo, Irineo toma a Julia suavemente y la hace girar para tenerla cara a cara, después la toma suavemente del rostro (ver Fotograma 27). En el plano 3 y 4, Irineo continua su cortejo afirmando que: sus ojos

de santa no le han dado reposo, y que su cuerpo de diabla ahora le gusta más, que ya es tierra buena donde va a dar un fruto que se dio de dos semillas que ambos sembraron con amor, que tendrán un hijo que será algo de él, y algo de ella, y su hijo irá creciendo, viendo como cada día ellos dos se aman más. La película nos muestra en los planos 4, 6 y 8 a Julia intentando esquivar la mirada de Irineo, pero sollozando frente a sus palabras, se muestra doliente. En el plano 9 Irineo nos muestra su desconcierto y su incertidumbre, ya ha puesto todas las cartas sobre la mesa y espera una respuesta por parte de Julia.



Fotograma 27

En el plano 10, Julia da una respuesta que parece más un suspiro, los hombres todo lo quieren arreglar con palabras. En el plano 11, Irineo sonrío levemente y afirma que no todos son decires y que está ahí para pedirle que se case con él como Dios manda, pero Julia no se torna decidida, sigue con la cabeza baja e Irineo sabe que aún no la ha convencido, por ello prosigue afirmando que, todo está en que ella lo decida, así en el plano 13, Irineo le pide a Julia que lo vea para saber a qué atenerse, Julia se mantiene sollozando y por fin levanta la mirada

(plano 14, ver Fotograma 28)). Luego Irineo la sigue viendo y por fin Julia dice que Irineo es muy hombre y que tal vez esa es la razón por la cual, estaba esperándolo, sabía que volvería. En el plano 16, Irineo afirma, a punto de llanto, que ya no hay palabras entonces, se vuelve para dirigirse a su caballo, ahí hurga en la silla de montar y saca feliz un anillo, que muestra triunfante, luego acerca a Julia para colocárselo en el dedo, sin embargo, todo es interrumpido en el plano 19 por el sonido de un disparo y entonces Irineo se retuerce herido, Julia grita e intenta sostener en pie a Irineo (ver Fotograma 29), pero no lo logra, este cae mientras Julia grita visiblemente impresionada. En el plano 21 sabemos quién fue el perpetrador de los disparos, el hermano de Julia, quien se encuentra escondido entre la maleza y aún sostiene el arma. Luego vemos a Irineo tirada en el suelo, mientras Julia llora desconsolada, él le pide que “no lloré que, después de todo salió ganando, total crucecita más, crucecita menos”, luego se acerca a la joven para besarla, pero cae muerto, ella deja caer su cabeza sobre el pecho y un plano general nos muestra a los dos en medio de unas milpas y la casa de Julia.



Fotograma 28



Fotograma 29

La secuencia es muy corta pero muy importante respecto a los significados que nos está enviando alrededor de Irineo, cómo podemos ver, la mayor carga dramática de esta parte recae nuevamente en Julia quien se muestra visiblemente afectada por la presencia de Irineo, solloza tímidamente frente a él. Irineo está allí como bien se lo explica a ella, para enmendar el daño que le provocó, y lo hará a través del amor que ha ido acumulando por ella durante todo este tiempo. Pero como pudimos observar Julia se muestra escéptica y le cuestiona afirmando que los hombres todo quiere arreglar con palabras. El reproche es importante e imprime sobre Irineo una carga sobre la manera en que debe resolver la deshonra, no sólo debe empeñar su palabra, sino que debe actuar. Es significativo esto ya que Julia le pide a Irineo que haga algo más de lo que ya le han ofrecido todos los demás hombres. Entonces, el filme coloca a Irineo en un lugar aparte, lo hace caminar hacia el caballo para mostrar un anillo, que muestra orgulloso.

Irineo avanza entonces hacia un lugar donde, aparentemente, no habían llegado los otros pretendientes de Julia, de ahí se deriva su afirmación previa cuando refiere que justamente por eso lo había estado esperando, porque él era muy hombre. Habría que medir, en el contexto general del filme, si realmente esto ocurre como ella se lo plantea, y si realmente él ha ofrecido algo diferente a lo que ya se le había ofrecido. Por lo pronto, hay que señalar que la película sugiere con esta aseveración que, Irineo tiene ese plusvalor que lo hace más hombre que el resto, siendo justamente por eso la razón de que Julia lo haya estado esperando, realmente, la película lo ha repetido por medio de otros mecanismos de manera insistente, pero ocurre que aquí nos los dice de manera explícita. Irineo se muestra mucho más emocional que en otros momentos del filme, si bien en general lo vemos hablar tranquilamente, lo cierto es que en algún momento la película nos lo muestra con las lágrimas asomando a sus hijos. Esto es muy importante para comprender el nivel de emocionalidad del personaje y cómo es que la aceptación de Julia, la mujer que ama, lo ha afectado.



Fotograma 30

La muerte de Irineo a manos del hermano de Julia imprime sobre el filme un aire de tragedia, que revaloriza la lectura que podríamos tener sobre el propio personaje. A punto de alcanzar lo que había buscado, Irineo es asesinado con la finalidad de lavar la honra de los Cepeda, sin embargo, el propio personaje entiende la naturaleza de lo que ha ocurrido. Así con una serenidad casi de mártir, Irineo le pide que no llore, que al final termino ganando y qué más da, crucecita más, crucecita menos. Realmente, parece que el asesinato de Irineo no solo era necesario para restablecer el honor de la familia de Julia sino también para expiar su culpa frente a lo ocurrido con la joven. Entonces pues, hay que ver la complejidad de mensaje enviado por el filme y su lenguaje, en tanto que Irineo se muestra visiblemente sereno y comprende que lo ocurrido ha permitido que la justicia tenga lugar, al final, el mismo se sabe ganador por haber conocido a Julia.

¿Cómo es que un héroe tan meticulosamente construido y tan insistentemente enaltecido termina siendo asesinado? La película parece jugar con la doble idea del castigo y la expiación, en este sentido, se reconoce que había algo que tenía que ser reparado y esto es interesante ya que nos ofrece una complejidad en la representación de la masculinidad de Irineo. Irineo es un hombre sin honor y la única manera en que puede recuperarlo es por medio de un sacrificio, la narrativa eligió que él fuera el vehículo que limpiara la falta, así su propia muerte, a pesar del sufrimiento de Julia termina colocando las cosas en su lugar.

5. 2 Análisis sociohistórico de *Un hombre llamado el diablo*

Hasta aquí hemos analizado ocho secuencias dramáticas intentado reflexionar o colocar un mayor énfasis en aquellas donde la película estaba insistiendo en ciertos mensajes alrededor de las masculinidades. Hay que reconocer de entrada que el filme es profundamente masculino, en el sentido, no sólo de que el héroe es un varón, sino también porque los grandes saltos dramáticos ocurren por la intervención de los varones que en ella participan. Igualmente, si bien la historia narrada gira alrededor de la deshonra de Julia, lo cierto es que en una perspectiva

de fondo lo que está en juego más bien es el honor de los varones, el cual ha sido constituido alrededor de su vínculo con Julia, es decir, tal como hemos mencionado lo que narra la película es el proceso de defensa, recuperación o consolidación de aquel; no es entonces la deshonra de Julia, sino más bien la deshonra de su prometido, su pretendiente, su enamorado y la de su hermano, la que articula toda la narrativa.

Así la enorme carga que el filme otorga al honor lo vuelve un tanto circular en muchas ocasiones, ya que la construcción dramática insiste en colocarlo como el eje central de las prácticas de buena parte de los personajes. La forma en que se constituye entonces el mensaje cinematográfico plantea la interrogante sobre la importancia del honor durante el periodo, ¿cómo era entendido? ¿qué tan medular era para la construcción de la masculinidad?

El honor ha articulado buena parte de las prácticas en la sociedad occidental, incluso antes de la Grecia antigua, e históricamente se encuentra relacionado con la honra, de la cual a veces a penas se puede diferenciar. Generalmente el honor es algo inherente a la persona, mientras que la honra se recibe, se adquiere y confiere por parte de otras personas. Ambos, es decir, la honra y el honor pueden perderse, por ello las actuaciones de los individuos están permanentemente cuestionadas y sometidas a la opinión pública. Ahora bien, la honra, la buena fama, la estimación colectiva no tienen un carácter definitivo, se pueden incrementar o perder dependiendo de cómo valore la sociedad, en un momento particular, una situación o un hecho concreto, entonces es un fenómeno completamente histórico. En este sentido el honor no lo otorgan las virtudes o las actuaciones de una persona, sino la opinión que sobre ella y sus actos tenga la sociedad. Así es como la propia sociedad se erige en el juez principal de la vida pública y privada de las personas, en la que la deshonra es una afrenta personal, una mancha en la trayectoria vital que niega al individuo los privilegios que, por nacimiento, posición social o acciones, le puedan corresponder y, en consecuencia, lo incapacita para acceder a puestos de poder dentro de su comunidad.

Bajo esta dinámica cada individuo es el responsable de su propia reputación, de la imagen que de él tengan los demás a título privado, pero como integrante de una comunidad también es responsable del mantenimiento y la defensa del honor colectivo del grupo. Por esta razón su honor o su deshonra se extienden a su entorno social. De ahí que sea vital mantener incólume el honor, y acrecentar el prestigio en la medida de lo posible. Como puede observarse a partir de esto es fácil deducir que hay una gran interdependencia del grupo, el hecho de que la deshonra de un solo de sus miembros signifique el deshonor de todos se convierte en un excelente sistema de presión y control social. El grado de implicación personal en esta defensa del honor colectivo está en función de la posición, más o menos privilegiada, que se ocupe dentro del grupo.

Hay diferencias alrededor de las formas en que se aplica el honor y la manera de defenderlos, la primera desde luego está vinculada con el género. Hay que establecer que a los hombres les corresponde practicar una defensa activa del honor y a las mujeres se les asigna una defensa pasiva del mismo. En este sentido, los varones se convierten en una primera línea de defensa mediante la acción, aunque para ello incurran en actos ilegales. Ello explica entonces que un hombre puede batirse en duelo arriesgado su propia vida o cometer un asesinato para salvaguardar su honra o la de aquellos a los que las normas sociales señalan que debe defender. Esto significa que el fin justifica los medios y que el honor está por encima de la legalidad, de manera que se vuelve una de las zonas más importante de la identidad masculina.

Por su parte, el papel de las mujeres consiste en la transmisión de los valores sociales a sus hijos, en la enseñanza de comportamientos honorables y en el mantenimiento de las virtudes. Cuando la honra se asocia a las mujeres y su virtud, se convierte en un elemento pasivo que les exige el no ser, no hacer: no dar que hablar, no significarse, no llamar la atención. Por ello la mujer debe mantener la inacción si no quiere poner en cuestión la honorabilidad de todo el grupo familiar

con sus actos. Así bajo este imaginario, la honra femenina es extremadamente frágil, puede romperse sin necesidad de haber obrado mal, basta con que alguien extienda un rumor, una sombra de sospecha, para que una mujer y por extensión toda su familia, se vean afectadas y deshonradas. Si bien la mayor presión viene de la posibilidad de ejercer libremente su sexualidad, hay un conjunto de normas sociales que tienden a cerrar la posibilidad de tomar cualquier decisión sobre su propia vida que no se ajuste a lo predispuesto por su familia.

La familia es la base sobre la que se sustenta el entramado social desde comienzos de la Modernidad, es en ella donde se reciben los marcos de confianza y seguridad que el individuo necesita; sin embargo, la estabilidad de esta depende en alta medida de que todos los miembros del grupo cumplan con lo que se espera de él. Así de manera paralela, los mismos mecanismos que proporcionan amparo frente a las estrictas normas sociales exigen, para su correcto funcionamiento, la reciprocidad de todos y cada uno de ellos y el acatamiento indiscutible de una figura superior encarnada en el *pater familias*, que ostenta la jefatura del colectivo y sobre quien recae el derecho y el deber de mantener la honorabilidad familiar.

Esta es una concepción desde luego muy general alrededor de cómo es que el honor se teje como un elemento vinculado con las prácticas de los hombres y vital dentro de la identidad masculina a lo largo de la historia. *Un hombre llamado el diablo*, se construye bajo esta dinámica, lo que explica que la deshonra de Julia lacere el honor de los hombres que están a su alrededor y cómo es que es el deber de estos, lavar su honra. En este sentido, es necesario señalar que en ninguna circunstancia se piensa que la película haya planteado un proceso novedoso, muy al contrario, todo el planteamiento del problema se constituye sobre una representación del honor estrictamente relacionado con el ser hombre, lo que invoca a las masculinidades tradicionales.

Es necesario pensar que la masculinidad tradicional conllevaba una serie de mandatos tales como la inexpresividad de las emociones, la homofobia o la hipersexualidad. Dentro de estos, cultivar el honor es una pieza fundamental. Ya hemos planteado una pregunta derivada de la lectura del filme, ¿sí para el periodo este elemento era importante dentro de la constitución de las masculinidades? ¿sí lo era, de qué forma? Nosotros recurrimos a dos espacios fuera del filme para dar salida a esta respuesta. Por un lado, nos interesa la mirada que tenía el propio feminismo alrededor del tema, en tanto que parece que fue uno de los movimientos que más crítica constituyó alrededor de las masculinidades pues actuó como una herramienta necesaria para denunciar al patriarcado. El segundo lugar a donde llegamos fue a otros productos culturales que se produjeron durante el periodo y que fueron muy importante tanto por su enorme capacidad para construcción representaciones de suerte que actuaron como verdaderos modelos de constitución del ser hombre, las telenovelas.

Fue justamente en ellas donde se extendieron las fuerzas morales de la sociedad y la de los hombres en particular; y esto no por constituir estereotipos, proceso que fácilmente se puede poner a debate mediante un análisis sociohistórico, sino más bien por dinamizar y potenciar las tensiones alrededor de la moral de la sociedad mexicana durante estas dos décadas y con ello nutrir la constitución de los géneros. Hay que hacer notar que las telenovelas se convirtieron en un espacio de recreación, entendido como diversión, pero también como reinención, y al contrario de lo que se ha señalado hasta la fecha, las contradicciones que acompañan a la constitución de las representaciones de géneros son tan complejas, que no se les puede encajonar de manera simple sólo como creadores de estereotipos.

Nosotros encontramos esta complejidad en las telenovelas que se produjeron durante el periodo, sin embargo, debido a la dinámica cuantitativa del periodo, nosotros invocaremos solo dos: *Cuna de Lobos* y *Quinceañera*. Esto debido a que buena parte de las acciones de los personajes se articulan alrededor del honor y la

honra, en lo general, teniendo un especial énfasis sobre los personajes masculinos. De suerte que fue en ellas, con más precisión, aunque no de manera exclusiva, donde pudimos observar algunas de las líneas discursivas que también se abordaban en *Un hombre llamado el diablo*: el honor como un eje articular de la masculinidad. Ahora bien, es necesario establecer que no es que solo sea en las telenovelas o en el propio feminismo, los únicos espacios donde se articularon las premisas de la moral vertebrada por el género, sin embargo, la fuerza política de uno y la cultural del otro nos ayudan a explicar las representaciones que se constituyeron en *Un hombre llamado el diablo*.

Empecemos hablando sobre el feminismo, esencialmente porque es él el que se muestra más preocupado por tema de la violación, una práctica que de forma implícita se encuentra en nuestro filme. Pongamos un caso que salta a la luz por la naturaleza de lo que implica, en la revista *Fem* durante 1983, Cristina Peri Péricci en un texto donde reflexionaba acerca de la violencia que había en el primer encuentro sexual durante la noche de bodas, referenciaba con escepticismo que había una falta de honor en aquel hombre que obligaba a su esposa a mantener ese “necesario” encuentro sexual. Luego proseguía afirmando que debía existir un replanteamiento en la manera en que se educaban a los niños varones a fin de que estos comprendieran que “había un vergonzoso deshonor y una falta de hombría ir en contra de la voluntad de las mujeres en el terreno sexual”.²⁴⁰

Es importante ver cómo para esta feminista prevalece una directa relación entre el ser hombre y ser honorable, manteniendo la premisa de que es necesaria una educación donde se les enseñe a los varones jóvenes que hay un vínculo entre ambos elementos. Derivado de esto, el texto se caracteriza por poseer un aire donde la violación es interpretada aun dentro de categorías que apelan a la falta de hombría por parte de quien la perpetra. Más tarde el feminismo, cuando empujó la reforma al Código Penal (1989) en el apartado referente a los delitos contra la

²⁴⁰ Cristina Peri Rossi, “La noche de bodas: una forma legal de violación”, en *Fem*, Vol. 7, n. 27, mayo de 1983, pp. 22-23.

integridad física, tiende a ofrecer una explicación más sistémica alrededor del problema, sin embargo, apelara nuevamente a pensar en términos de una relación irrestricta entre el ser hombre y el honor, “desde luego que aparejado con el dolor, hay una deshonra de las mujeres, no sólo de las que sufren la vejación sino de las mujeres cercanas... el gobierno tiene que asumir la responsabilidad de amilantar el daño que ha provocado no sólo en el ámbito físico sino también emocional, mentales y sociales”. Con respecto a este último refieren “el gobierno tiene que asumir la responsabilidad de mitigar la deshonra en la que viven las mujeres que son violadas en este país”.²⁴¹

El enorme peso moral, que perciben estas feministas, para las mujeres que sufrían una violación da cuenta de la enorme importancia que se otorgaba a la honra y por tanto para el honor durante el periodo. En este sentido, se podría además aseverar que existe un hilo que unía el honor, la honra con la sexualidad lo cual, debe aclararse, no era interpretado por las feministas como virginidad, exclusividad sexual o monogamia, pero si se presenta una fuerte relación con el cuerpo de la mujer como un elemento que se debía salvaguardar. Incluso vayamos un poco más allá, vemos cómo es que se pretende que el Estado mexicano, asuma esta responsabilidad de protector y defensor de esta honradez perdida. Hay que ver, desde luego, la complejidad de este posicionamiento y representación tan masculina que se tiene del Estado mexicano, en términos casi de pater familia, pero también la idea mucho más compleja sobre cómo la violación ya no únicamente se encuentra vinculada con el mero desprestigio público.

Nuestro filme pocas veces recorre este camino, como pudimos observar en las secuencias analizadas, los únicos que parecen mostrarse preocupado por el sufrimiento de Julia es Irineo, esto en la secuencia XXII, donde su lenguaje corporal lleno de culpa se cuestiona y verbaliza sobre el enorme daño que le provocó a la joven; luego está la madre de Julia quien también, al final de la secuencia XXXIII,

²⁴¹ Fem, “Proyecto de modificaciones de ley sobre violación” en Fem, Año 13, n. 77, mayo de 1985, pp. 18-20

le interpela a Mauro (hermano de Julia), que no se irá con él, sino que se quedará con su hija ya que, cuando nacieron los dos le dolieron igual y Julia la necesita pues está hecha pedazos. El reconocimiento del daño emocional y mental que podía provocar un encuentro sexual, no consensuado o quizás no planeado, sin embargo, parece de poca trascendencia para el desarrollo de la narrativa cinematográfica que se esfuerza e invierte una mayor cantidad de tiempo y recursos por mostrar cómo el desgaste de Julia se vive más en la deshonra a la que fueron sometidos los varones que la rodeaban. La pregunta que se deriva de esta reflexión es por qué *Un hombre llamado el diablo* estuvo tan preocupado por invertir recursos en estas formas de vincular la hombría con el honor.

Veamos entonces que, por lo menos hay una preocupación muy importante por parte de las organizaciones feministas alrededor de la manera violenta en que las mujeres eran arrastradas a encuentros sexuales donde no querían estar. Por otro lado, observamos como nuestro filme se encuentra preocupado por esta violencia, pero desde otra dimensión, lo cierto es que su respuesta fue dirigir la mirada a los hombres involucrados en todo esto, mostrando su dolor, pero sobre todo colocando presión sobre las formas en que debían ser sancionados. El feminismo por su parte, lo que busca es más bien cambiar la mirada que sobre estos encuentros tenía la sociedad mexicana, entenderlo en una dimensión más individual; por su parte, la muerte de Irineo, como ya señalamos, lo que hizo fue decirnos que él debía pagar con su vida, el haber destrozado el mundo de Julia.

En este sentido hay que señalar que la masculinidad tiende a ser más importante para los hombres que la feminidad para las mujeres. Ante dicha demanda, los hombres sienten el deber de cumplir con una serie de exigencias y así no correr el riesgo de ser feminizados, lo que se traduce muchas veces en ser señalados como homosexuales. En nuestra película no se realiza esa “acusación” sin embargo, si hay una constante necesidad en los personajes varones de mostrar que son “hombres de verdad”. La película exhibe entonces un proceso de subjetivación de esta noción que vincula honor con el ser hombre, de manera que,

pareciera no necesario el cuestionamiento público, sin embargo, pongamos atención en los otros productos culturales que surgieron durante el periodo, como fue la telenovela *Cuna de Lobos*.

Cuna de Lobos fue una telenovela mexicana, escrita por Carlos Olmos y producida por Televisa de la mano de Carlos Téllez y emitida por primera vez en el año 1986 por el Canal de las Estrellas. Brevemente referenciamos que esta historia giró alrededor de dos hermanos Alejandro (Alejandro Camacho) y Juan Carlos (Gonzalo Vega), quienes se encuentran en permanente tensión por sus personalidades tan diferentes. Alejandro es un joven ambicioso y muy racional, mientras Juan Carlos se muestra despreocupado por la fortuna familiar, es sereno y ecuánime, de manera que su hermano menor constantemente está reprochándole su falta de perspectiva y de hambre de ser alguien. Sin embargo, Alejandro no tiene reparo en hacer lo necesario para lograr sus objetivos, como es el caso de la herencia de su padre, ya que este al fallecer colocó como condición a sus dos hijos: tener descendencia para poder acceder a su fortuna. Alejandro al estar casado con Vilma (Rebeca Jones) parece el más cercano a lograr esta meta, sin embargo, se interpone el hecho de ella es estéril, por esto, se aprovecha de una joven, Leonora Navarro (Diana Bracho), la seduce y embaraza para después hacer pasar el hijo de ambos, como producto del matrimonio que él tiene con Vilma.

Durante el periodo la fuerza de la telenovela se constituyó sobre Catalina Creel, quien se convirtió rápidamente en una referencia dentro de la cultura popular, no únicamente por los actos moralmente reprobables que perpetraba, sino también por la manera en que era caracterizada la actriz María Jesús Rubio Tejero. Sin embargo, Alejandro Larios Creel no fue menos vilipendiado que su madre. En varias referencias que aparecen del personaje en la revista *TeleGuía*²⁴² se le califica de

²⁴² La revista *TeleGuía* se publicó de forma semanal en México, en formato pequeño, de 1952 a 2007. Fue una publicación pionera en su género. Así como lo indicaba su nombre, *TeleGuía* proporcionaba información sobre los días, los horarios de los programas y en algunas ocasiones hasta un poco de contenido, de lo que trataba dicho programa o si era novela, ciertos avances sobre los capítulos que

poco honorable, infame y sin escrúpulos, lo anterior con relación al hecho de que Alejandro enamoró a Leonora, amando a Vilma, con la única final de acceder a la herencia de su padre.²⁴³ Esto parece un significante que podía vincularse a cualquier hombre con poca ética como es el caso del personaje de Alejandro Camacho, sin embargo, el proceso de construcción de significados resulta mucho más complejo.

José Carlos Larios Creel, hermano mayor de Alejandro y completa antítesis de este, nos permite entender la dimensión que adquiere la representación del villano de *Cuna de Lobos*. Juan Carlos es un joven adicto al juego, poco ambicioso, que vive bajo la protección de su madre (o más concretamente su madrastra) y que se mete en problemas con mucha facilidad. José Carlos no despierta, entre los reseñadores de la novela, tanta ámpula como lo hace su hermano menor, así al personaje de Gonzalo Vega se le califica de “insípido”, “flojo”, “sin oficio, ni beneficio”, “sin carácter”. Alejandro en cambio es exhibido continuamente bajo la premisa de su falta de honor, todo ello vinculado con la seducción de Leonora, poco después de la mitad de la telenovela, cuando la trama gira alrededor del descubrimiento del engaño sobre la joven, y la decidida venganza del personaje de Diana Bracho contra Alejandro y su madre, las reseñas de la telenovela justifican las acciones de la joven apelando al “poca honorabilidad”, “la deshonor” y el “deshonor” de Alejandro.

Los vínculos que esta telenovela establece entre la falta de respeto a la pureza sexual de Leonora, y el deshonor resultan vitales para comprender que Alejandro fuera interpretado como el antihéroe de la historia. Juan Carlos no es un ejemplo de un varón respetable, pero parece no caer en la condición de “sin honor”. Incluso ya muy avanzada la telenovela, Leonora y su madrina, Esperanza, siguen

se desarrollaría en la semana, de manera que el público ya tenía una idea de lo que sucedería, omitiendo ciertos detalles para mantener el suspenso. La primera edición tiene fecha del 6 de agosto de 1952. Fernando González y Miguel Ángel Sánchez de Armas, *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación Social/Televisa, 1998, p. 45.

²⁴³ *Teleguía*, Editorial Televisa, 6 de marzo de 1986.

insistiendo en el deshonor de Alejandro por seducirla sin amarla y querer sólo engendrar un hijo de ella. Es importante entender en otra dimensión el deshonor dentro de las dinámicas del periodo, que parece vincularse con la premisa de la seducción aparejada con la falta de amor. El deshonor parecía entonces tener lugar cuando estos varones seducían a las mujeres bajo la premisa del puro acto carnal, es decir, no únicamente es el encuentro sexual fuera de la institución matrimonial, sino hacerlo sin amor. En este sentido, hay que entender que a diferencia de lo que ocurre con Irineo Durán, en el caso de Alejandro también prevalece el deshonor, sin embargo, el consentimiento aquí no resulta tan importante como la coherencia y autenticidad de los deseos e intención de los varones involucrados. Por eso resulta tan compleja la lectura que la propia película ofrece sobre el encuentro sexual entre Julia e Irineo, el amor que de ahí surgió por parte del personaje de Vicente Fernández resulta crucial para complejizar el deshonor en él, que en este sentido, se construye como mitigante de la deshonra de Julia.

Otro factor importante, desde luego, es el proceso de remordimiento y culpa que debería constituirse entre los involucrados en el desfloramiento. No sólo es entonces pasar por encima de la regla social de las relaciones íntimas dentro del matrimonio, o la falta de amor dentro de estos encuentros, sino, además, el deshonor también tenía lugar cuando no existe arrepentimiento. Eso le reprocha *TeleGuía* a Alejandro después de engañar a Leonora y haber mantenido un encuentro sexual fuera del matrimonio: “el cinismo de Alejandro no tiene límites y se mantiene tranquilo mientras en la cena le dice a Vilma que la ama, ¡cuanto deshonor en un solo hombre!”.²⁴⁴ La forma en que *TeleGuía* reseña el proceso de enamoramiento de Leonora, el cual desemboca en un encuentro sexual fuera de la institución matrimonial, hace pensar en la falta de agencia de la joven y el carácter depredador de Alejandro, sin embargo, la representación de la trama en la telenovela a menudo resulta más compleja. Leonora tiene dudas consientes alrededor del amor que dice profesarle Alejandro al tiempo que a veces se muestra ilusionada por cambiar su estatus social; en este sentido, veamos que la ilusión no

²⁴⁴ *Teleguía*, 15 de agosto de 1987.

es de ninguna manera sólo derivada de la manipulación de Alejandro, sino que la propia Leonora espera algo de él en términos emocionales y económicos. Es decir, e insistimos, hay consentimiento en el encuentro sexual, a pesar de que este se realiza fuera del matrimonio, incluso la situación de deshonor de Leonora podría mitigarse en lo sucesivo porque Alejandro “le da un nombre a Leonora”, empero eso no alcanza a lavar la mancha de que él, la sedujo para tener un hijo de ella, y no por amor.

Bajo esta dinámica en particular se observa la complejidad de entender el deshonor de Irineo y la deshonor de Julia, en una tesitura muy peculiar que a veces pareciera mitigar la violencia con que, en principio, ocurrió todo. El amor y la concientización del daño para dar lugar a la reparación y/o expiación son vitales para entender por qué Irineo se desarrolló de una forma tan peculiar, el filme lo hace vivir el remordimiento y los deseos de restablecer la honra de Julia y el amor parece actuar como vehículo del desagravio producido en Julia y en el pueblo. Desde luego no estamos ante un fenómeno exclusivo del periodo, muy al contrario, observamos cómo el amor, se vuelve un elemento que imprime una nueva lectura a la honra y honor masculino, presentándose dentro de otros productos culturales como lo demuestra *Cuna de Lobos*.

Así buena parte de las telenovelas que produjo Televisa durante los años setenta y ochenta relucen por la enorme importancia que se le otorga al amor como eje articular, donde el honor de los varones se define no únicamente por el respeto a la pureza sexual femenina sino el compromiso que adquieren al responder al mundo emocional que despiertan en las heroínas. Seducirlas o incluso tan solo enamorarlas sin corresponder fue interpretado como una falta de honor que era necesario sancionar. Así lo interpretaron también algunos lectores de la revista *Luz, Revista de educación sexual* que aseveraban: “Doctor: Deseo saber si tener un encuentro íntimo sin sentir algo por una mujer ¿es poco honorable?” Después de esta acotada inquietud el médico, Javier Seymour Duncan respondió:

Su pregunta es muy interesante pero poco explica sobre lo que quiere saber. No conozco la situación que señala con profundidad así que no sé si mantener un encuentro sexual sin amar a alguien pueda ser catalogado de malo porque, en mi humilde opinión, la pasión no tiene que estar unido al amor, no así al deseo que es fundamental dentro de los encuentros íntimos. Los cambios que han ocurrido en el mundo nos han permitido que todos, tanto hombres como mujeres, disfrutemos de nuestros impulsos y deseos lo cual nos da la oportunidad de experimentar más, todo esto con responsabilidad. Si ambos lo disfrutaron, todo es parte de la naturaleza humana.²⁴⁵

A pesar de esa mirada abiertamente liberal y presente desde la revolución sexual, lo cierto es que la práctica alrededor de los encuentros sexuales fuera de la institución matrimonial, o aún más fuera del amor, provocaron inquietudes para algunos y algunas durante estos años. Como fue el caso de Angélica, otra vez en *Luz*, quien hablaba con un dejo de remordimiento sobre sus relaciones sexuales previas al encuentro con su prometido:

Doctor Seymour: He mantenido algunas relaciones íntimas con hombres cuando era más joven, hace un año conocí a alguien con quien estoy comprometida, él me ha respetado siempre (a veces nos hemos besado) pero no sabe sobre mis otras experiencias, creo que debo decírselo porque lo sabrá tarde o temprano, ¿cómo debo hacerlo? Me encuentro arrepentida de tener ese pasado, pues no los amaba.²⁴⁶

La premisa de que el encuentro sexual no debía suceder fuera del amor es importante para comprender el arrepentimiento y las dudas que generaban entre algunos individuos, lo cual muestra tanto la importancia de las representaciones

²⁴⁵ *Luz*, *Revista de educación sexual*, Núm, 41, 5 de abril de 1980.

²⁴⁶ *Luz*, *Revista de educación sexual*, Núm. 35, 4 de septiembre de 1979.

más tradicionales donde la pureza sexual era interpretada como valiosa, pero también, y paradójicamente, el reconocimiento de que las experiencias sexuales sucedían fuera de los vínculos matrimoniales, con mucha frecuencia. Lo más importante es que pareciera que la revolución sexual levantó inquietudes alrededor de los significantes de estas experiencias, llevando a cuestionarse si estas debían vincularse con fenómenos como amor, matrimonio y reproducción.²⁴⁷

Recapitulando podríamos afirmar que algo muy interesante de estos años es que el amor se vuelve una premisa que provocó el cuestionamiento del honor masculino atado al ejercicio de la sexualidad. En otras telenovelas que circularon durante el periodo, los propios héroes varones que parecían estar ansiosos por mantener un encuentro íntimo con las heroínas no eran leídos de formas muy positivas, tal es el caso de Gerardo Fernández Sarcoser, en la telenovela *Quinceañera*, quien era un joven con problemas de adicción, hermano de Maricruz (o la quinceañera protagonista). Gerardo “embaraza” a Beatriz Villanueva (amiga de la protagonista y también quinceañera) fuera del vínculo matrimonial lo cual se vuelve un problema para la honra de la joven. En las referencias que se realizan respecto al personaje en la revista *TvyNovelas* se le califica de ruin, irresponsable y desde luego poco honorable, todo lo anterior en relación con la seducción de Beatriz. Lo sintomático es que a pesar de que el personaje no se caracterizó por ser un hombre con muchos atributos dentro de las nociones que parecían ser vitales para el periodo: perezoso, adicto o mentiroso, lo cierto es que el despliegue de juicios sumarios en contra de él, vino de la mano de haber seducido a Beatriz. En la versión del 7 de octubre de 1987, *TvyNovelas* realizó un reportaje donde se pretendía realizar un análisis psicológico de los personajes y respecto a Gerardo se señala: “un joven pretensioso sin mucho honor que sedujo a la inocente Beatriz para sus fines más ruines”. Luego más tarde, en una entrevista que se le realizó al actor Rafael Rojas, quien interpretaba al personaje, este afirmó: “Gerardo es un joven

²⁴⁷ Carlos Monsivais, “Control y Condón. La Revolución Sexual Mexicana” en *Nueva Sociedad*, Septiembre- Octubre, 1990, pp. 99-105.

difícil pero no es malo, no le enseñaron a ser hombre [...] su deshonor se extendió a Beatriz, quien fue su mayor víctima”.²⁴⁸

La seducción se volvió deshonrosa por doble partida, tanto por realizarse fuera de la institución matrimonial como por ser motivada por otros fines distintos al amor. Así en el momento en que Gerardo fingió un amor que no profesaba por Beatriz, el deshonor se transformó en un motivo de vergüenza mucho mayor para él. Así lo califica la propia Maricruz quien afirma de su hermano, “es un poco hombre, que no merece mi cariño, no tiene respeto ni por mi familia, ni por la familia de Beatriz, ni tampoco por el amor que ella siente aún por él”. En *El Pecado de Oyuki*, igualmente, algo similar podía leerse alrededor de Irving Pointer, el héroe protagonista de la telenovela, quien mantiene un romance con Oyuki a pesar de que ella se encuentra casada con Fushoko. Así en una de las ediciones del *TvyNovelas*, en una nota introductoria de una entrevista al actor Boy Olmi, se referían al personaje haciendo énfasis en “el gran honor que había detrás del amor que profesaba por la hermosa Oyuki”. Lo anterior a pesar de que la pareja mantiene encuentros íntimos mientras Oyuki seguía casada con Fushoko.

Hay que poner mucha atención sobre esta doble lectura construida alrededor de los encuentros sexuales dentro de estas representaciones ya que, generalmente, ocurría que en el propio desarrollo de la trama había una sanción sobre la “deshonra” de las mujeres tanto por parte de ellas mismas como de su familia o alguna amiga cercana. Empero en el espacio fuera de la pantalla, las referencias realizadas sobre estas situaciones eran menos severas. Pongamos un caso emblemático: la supuesta violación de Maricruz en *Quinceañera*. Recordemos a este respecto que realmente la violación solo fue una mentira de Memo (el villano) derivada tanto de la antipatía que sentía por Pancho (Ernesto Laguardia) como del rechazo de la propia Maricruz. Tras el incidente donde supuestamente Maricruz sufre del abuso sexual ella misma se siente sucia, concibiéndose no apta para continuar teniendo un romance con Pancho; luego más tarde cuando esta situación

²⁴⁸ *Tvynovelas*, 7 de octubre de 1987.

es conocida por el propio enamorado de Maricruz, así como por su madre, las reacciones resultan sancionadores para el personaje de Adela Noriega, quien no sólo sufre el trauma de creerse mancillada sino también se le rechaza por haber perdido la virginidad.

Sin embargo, la revista *TvyNovelas* afirmaba enfáticamente respecto al asunto: “una pobre jovencita que fue engañada con que su honra fue enlodada no podría ser más inocente, a menos que eso fuera cierto y sería no sólo inocente sino además una víctima de la vileza humana”. Algo similar ocurría con Leonora, a quien su madrina doña Esperanza le reprochó furiosa que haya cedido a su pasión por Alejandro, incluso una vez que aquella ya se ha casado. Mientras que otra vez en *TeleGuía*, se construyó una representación donde el personaje de Diana Bracho era leído como la víctima del clan de los Larios Creel, de manera que, su encuentro sexual con Alejandro era interpretado como de una “joven que se entregó al hombre que amaba”.²⁴⁹

El amor que las heroínas de buena parte de las telenovelas que se produjeron durante los inicios del esplendor de la televisora Televisa (años setenta) van a articular discursos donde los “deslices” de las mujeres protagonistas, generalmente, se explican y justifican a partir del amor romántico. En este sentido, tal condición desdibuja o difumina cualquier deseo corporal sobre el otro y las volvía, muy a pesar de sus experiencias sexuales, en individuos que llegaban ahí arrastradas más porque amaban y deseaban ser amadas. Lo anterior nos permite dibujar con más precisión las representaciones de las masculinidades durante el periodo y afinar un poco las contenidas en *Un hombre llamado el diablo*.

La premisa más interesante detrás de las representaciones de los géneros en algunas de las más populares telenovelas del periodo tendió a establecer las experiencias sexuales entre los protagonistas como algo sumamente vital en su relación, sin embargo, el papel que hombres y mujeres jugaban dentro de estas

²⁴⁹ *TeleGuía*, 14 de agosto de 1987.

solía ser diferente, aunque no por ello distante. De esta manera, las representaciones tendieron a sugerir que los varones debían también estar enamorados, a fin de que su honor no estuviera en cuestionamiento; acotando que, generalmente, este elemento era mucho más necesario para el caso de las heroínas, lo cual no significó que no fuera aplicable al resto de las mujeres con que estos héroes se vinculaban. Esto significó que los protagonistas varones podía tener experiencias sexuales con otras mujeres sin amarlas, lo cual era a menudo tolerable, pero no amar a la “mujer buena” era sancionado dentro de las reflexiones alrededor de la trama en el espacio sociocultural.

La falta de amor dentro de las experiencias sexuales era un elemento que, a menudo, cuestionaba el honor masculino lo que parece que imprimió una dimensión diferente a la manera en que este se constituía. De ahí podríamos comprender de forma más puntillosa cómo es que Irineo no termina siendo el hombre despiadado o el villano dentro de la construcción dramática. La película, como insistimos varias veces en el análisis formal, intenta empujar a través de la repetición, que el remordimiento y enamoramiento de Irineo debían ser factores importantes dentro de la construcción de la representación del personaje. Es decir, ambos elementos, tal como lo parecen sugerir otros productos culturales del periodo parecieran ser factores que actuaron como prácticas mitigantes y justificantes del encuentro con Julia, y en este sentido, a pesar de que este resultó sumamente violento, dentro de la historia narrada no hay un cuestionamiento ni una preocupación por el posible trauma que pudo generar este dentro de Julia. Lo que interesa en el filme en primer lugar son las consecuencias públicas del mismo y el honor fue medido por la responsabilidad que Irineo asumió con respecto a la joven, amarla e intentar a toda costa darle un nombre, a través del matrimonio, envuelven bajo dinámicas más complejas la idea simple de, haberla violentando dentro del encuentro sexual y que este se realizara fuera del matrimonio eran elementos que coartaban el honor de Irineo.

Nótese, sin embargo, que la violencia sexual no fue interpretada, durante el periodo, como algo que fácilmente podía pasarse por alto, quizás otra vez la telenovela *Quinceañera* nos pueda ayudar de referencia para comprender un poco lo que ocurría, y cómo es que, en algunas representaciones, la falta de consentimiento era un problema para la construcción de la masculinidad. Memo, el antagonista en *Quinceañera*, quien hace creer a Maricruz que la violó pero que sí viola a Leonor (Nailea Norbid), fue duramente juzgado dentro de las referencias, reseñas y reportajes que se hicieron alrededor de la telenovela. Cabe señalar que si bien el personaje, interpretado por el actor Sebastián Ligarte, fue un joven sumamente problemático en muchos aspectos, era un ladrón, sin mucho futuro, violento, pretensioso y manipulador, fue la violación que perpetró contra Leonor el fenómeno que levantó la mayor indignación durante el periodo. En un detrás de cámaras alrededor de la logística para los quinceaños de Beatriz se hizo referencia al abuso sexual que se había cometido contra Leonor, señalando respecto a Memo: “la bajeza que cometió Memo contra Leonor no tiene nombre, un hombre jamás debería mancillar la vida de una mujer así”. En otra referencia del personaje se le describe como “despreciable, infame, repugnante, miserable y poco honorable” esto con relación al encuentro con Leonor.²⁵⁰ Finalmente, en la popular *TVyNovelas*, en un número aparecido hacia finales de 1989, cuando ya ha dejado de ser transmitida la novela se invoca nuevamente esta situación cuestionando de forma bastante severa a los productores por tocar esos temas tan delicados en una historia que estaba dirigida a un público joven, señalando: “la cobardía con la que Memo trato a Maricruz pero sobre todo a Leonor no debería ser objeto de ninguno otro espacio dentro de la televisión mexicana ya que, lamentablemente, esos modelos de hombres podrían difundirse en nuestra sociedad, ¿qué estaba pensando Carla Estrada?”.²⁵¹

Vemos como este tipo de conductas llevaba al cuestionamiento de la masculinidad, lo cual tuvo una fuerte cercanía con el discurso emanado del

²⁵⁰ *TeleGuía*, 4 de junio de 1987

²⁵¹ *TvyNovelas*, 15 de octubre de 1989.

movimiento feminista donde se estableció una relación entre el deshonor y la pérdida de la honrría. En general se mantenía una idea de que el encuentro sexual debía estar vinculado con el consentimiento en buena parte del imaginario social, y este desde luego con el amor, muy a pesar de que el movimiento por la liberación sexual había apelado a mantener el placer como un elemento que era válido por sí mismo. Lo señalado también explica de forma importante, aunque no exhaustiva la necesidad de *Un hombre llamado el diablo*, de dar una vuelta de tuerca a fin de que Irineo y Julia se enamoren.

Realmente, *Quinceañera* levantó una discusión sobre la violencia en el encuentro sexual que pocas veces había estado presente en la televisión mexicana, y esto debido esencialmente al arrastre de la propia telenovela entre las clases medias y populares. En este sentido, hay que hacer notar que el tema ya había sido tocado con anterioridad durante el periodo en algunos otros filmes, lo que resulta significativo como síntoma de este momento es su preocupación peculiar alrededor del fenómeno. Entendamos este matiz reflexionando brevemente sobre la manera en que se articulan las representaciones durante las décadas previas, ya que la práctica había sido abordada en el cine de una forma muy propia como con un aire casi de elegancia, en tanto que esta ayudo a esconder su brutalidad. Incluso vayamos más allá, a menudo las representaciones parecían otorgar la sensación de que es un tema que discurre en el cine como algo casi incidental, como si fuera algo que ocurre y que ofende poco, incluso que a veces ni siquiera ofende, porque no se ve, sólo se sugiere y el espectador no sabe a ciencia cierta qué fue lo que paso, sus límites eran sumamente borrosos. En *El rebozo de Soledad* (1952) la violación se da cuando un jinete a caballo acorrala a Soledad, y después lo único que la película nos muestra es un rebozo sucio y roto. En *La noche de los mayas* (1939) a la incursión del hombre blanco en la choza de la mujer indígena, sigue la imagen de una pequeña y delicada flor pisada por una bota.

Otro fenómeno que se observa en las décadas previas son las características de la mujer violada. Ocurre que generalmente es la novia, la buena, o las indígenas

que actúan de instrumento para mostrar el drama de la conquista. Solo bajo estas condiciones es posible que la violación puede convertirse en parte del argumento de la película. No existe ni siquiera la idea de una violación conyugal, ni tampoco la premisa de que la mujer “fácil” como mujer que puede ser atacada. En este sentido, las peculiaridades de la agredida son las que configuran entonces la gravedad de la práctica. Y como ocurre con *Un hombre llamado el diablo*, el más afectado es, sin duda, el candidato a ser “dueño” de este cuerpo. Ocurre además que el violador generalmente era un personaje que, o no se podía distinguir, o bien era el más malo de la película. Lo primero ocurre en *Dos tipos de cuidado* (1953) donde no se sabe nunca quién es el hombre que atacó a Rosario, quien es la joven provinciana que va a la ciudad y es mancillada, es algo que ocurre casi por casualidad.

Los años setenta, con la estética del Nuevo Cine Mexicano, van a ofrecer una mirada un tanto distinta sobre la violación. El caso emblemático viene de la mano de la película *Violación* (1989) dirigida por Valentín Trujillo que se refiere al “crimen de los crímenes”, pues describe tres violaciones a distintas mujeres (María Fernanda García, Claudia Guzmán y Olivia Collins) mediante un acto ritual por parte de un poderoso maníaco sexual de tiempo completo (Eleazar García). Se trata de un *thriller* de acción donde el sexo discurre en un contexto no sexual ya que la película narra las aventuras de un periodista que descubre el acto de violencia sexual contra una vecina perpetrado por un corpulento y enorme hombre vestido de negro. Al levantar el acta de denuncia ante el ministerio público en la Delegación Benito Juárez, quedará en evidencia, como casi siempre, la corrupción de los funcionarios encargados de impartir justicia. Al no haber “huellas de esperma”, sin evidencia de “estupro” (“la copula no se realizó”), el delincuente sexual quedará libre mediante una fianza y ahora la emprenderá contra las novias de los denunciantes: el periodista de El Heraldo de México, Pepe Garrido (Valentín Trujillo) y su asistente Sancho (Rodolfo Rodríguez).

Tal como lo calificaron lo críticos del periodo se trata de una película que se mueve dentro del llamado cine “tremendista” o de “truculencias”, que alimentó la

ascensión de un cine violento a la mexicana. *Violación* fue un éxito en taquilla tanto porque sus locaciones ubicaban a los personajes en su hábitat ordinario: Olivia Collins, novia de Garrido, en el glamour de Plaza Inn de Insurgentes; los compinches a sueldo del villano en los billares de la colonia Portales; el violador, en un restaurante campestre de la carretera a Cuernavaca. Pero también porque *Violación* pareciera querer representar una misoginia llevada al estado extremo donde los delitos sexuales se viven en subjetivo, y no como mancha a la honra o al grupo. Esto es un cambio sutil pero muy importante ya que pone atención en las experiencias de las mujeres empujando a entender la construcción del ser hombre. En este sentido, el violador es visible y lo que ocurre durante el acto se presenta de formas mucha más explícita, de manera que la tragedia no únicamente se vive en lo que ocurre después sino también en el momento mismo, es medular dentro de la lectura que, posteriormente, tenga la víctima y lo que el resto del mundo lea sobre ella.

Es en este sentido que *Violación* parece mostrar la fisura que sobre la práctica se estaban constituyendo al representarla, más allá de las tensiones alrededor del honor que, tradicionalmente, el cine mexicano había tenido. Empero hay que tomar esto con sus particulares ya que, simultáneamente, la representación que se construye sobre el violador es casi de un ser mítico, inalcanzable, inteligente que le otorga un aire de sofisticación a su figura. Hay que ver entonces cómo es que algunas de las representaciones que circularon tendieron a construir representaciones de hombres con una capacidad por encima del promedio, lo que los volvía seres extraordinarios, algo similar ocurre en *Cuna de Lobos*, donde el doctor Frank Syndell, quien viola a Bertha Moscoso, es un hombre frío, calculador y sumamente inteligente de manera que logra poner al clan Larrios Creel de su lado. Memo en *Quinceañera*, es un joven impresionante que destaca frente a su enemigo Pancho (Ernesto Laguardia): delgado, de piel bronceada y profundos ojos verdes; Memo es un joven inteligente que ha logrado sobrevivir a través de las fechorías que comete con una maestría impresionante.

Desde luego estas representaciones parecían contrarias al discurso feminista del periodo que había colocado presión sobre la premisa de que los violadores eran hombres comunes, con el que la víctima, incluso, podría compartir la habitación y tener un vínculo afectivo. Sin embargo, dichas construcciones culturales contravienen el contenido de nuestro filme ya que, Irineo también se mueve con un aire de sofisticación, tal como lo expresamos de manera reiterada en el análisis formal, ya que la película se esforzó una y otra vez en mostrar que Irineo no era un hombre común y corriente, y el uso de planos contrapicadas son medulares para enviar este mensaje. Lo interesante de *Un hombre llamado el diablo*, es el mundo emocional que se descubre tras la “violación” o el mancillamiento del nombre de Julia. El remordimiento y la culpa que construye la vida de Irineo tras de haber “forzado” a la joven a mantener un encuentro sexual con él, se contrapone con las miradas, muy recurrentes de la época, donde el violador era interpretado como un individuo cuya racionalización, así como frialdad resultaban, en algunas ocasiones, mucho más escandalosos que el acto mismo.

Irineo, lo supimos casi al finalizar la historia narrada, no había violado a Julia y eso reconstruyó de alguna manera la representación que el filme había cimentado sobre el personaje, señalamos de alguna manera porque realmente la película se mueve en un nivel donde la culpa actúa como práctica de compensación frente al robo de la honra de Julia, lo cual quedara completamente zanjado tras la muerte de Irineo. El final de los violadores dentro de los productos culturales referenciados habla entonces también sobre la concepción de justicia que se tenía durante el periodo, más allá de los procesos legales a los que se podía apelar, vemos como Memo pasa el resto de su vida en la cárcel, siendo acosado por sus compañeros de cárcel y atormentado por lo que le hizo a Leonor, pero también por su vida de robo y de rebeldía. En *Violación*, la suerte de antagonico, Irak, queda sellada con su encuentro con Garrido (Valentín Trujillo): después de una persecución Irak se encuentra acorralado en el techo de su propia casa, Garrido está frente a él y le dispara en dos ocasiones, la tercera se mueve lentamente de dirigirse a la cabeza para terminar en la zona genital de Irak, después de un breve momento de reflexión,

Garrido deja salir dos disparos. El violador, cae adolorido mientras Garrido se da la media vuelta, haciendo caso omiso de la suplica de Irak de “mátame, no me dejes así”, y luego sin tener éxito ante su petición, este se arroja al piso desde el techo.

El ejercicio de la violencia sobre los varones que han roto las normas sociales, o más concretamente, han atentado contra la pureza de las mujeres se presenta como un acto de justicia por parte de otros hombres y en este sentido, no se lee muy distante de las nociones de género tradicionales. Al final, la solución se constituye en términos masculinos, porque serán los varones los encargados de hacer justicia. Sin embargo, hay que hacer notar que, si bien es cierto en *Un hombre llamado el diablo*, la justicia parecía venir de la mano del reencuentro y el “hacerse responsable” de Julia, así como del hijo de ambos, el filme avanza a entender que solo la muerte podía dejar lavado el acto que cometió contra la joven, y eso ocurre también con el caso del doctor Frank Syndell, que termina muerto después de un incendio, de hecho, pocos minutos después de haber violado a Bertha Moscoso en *Cuna de Lobos*.

Hay un excedente que parece pagarse tras violar las normas sociales vinculadas a la pureza sexual femenina, no sólo es ir a la cárcel sino perder quizá lo más significativo para cada uno de estos varones que rompen el orden social. Irineo pierde la vida, pero no es perder la vida en sí, sino perder la posibilidad de estar con Julia y su hijo; mientras que Irak prefiere suicidarse antes de vivir sin sus genitales, por su parte Memo pierde la libertad y con ello la posibilidad de continuar ejerciendo poder en su pequeño barrio. Pero hay que tener cuidado de colocarlos en mismo nivel, desde luego que la naturaleza de la afrenta estará vinculada con la resolución del conflicto. En el caso de Irineo, el saberse a punto de morir y con un futuro sin Julia, dura apenas unos cuantos segundos, al final él mismo reconoce que se han puesto las cosas en su lugar. En este sentido, entonces hay que hacer mención nuevamente sobre la complejidad del personaje de Irineo Durán, que acepta la naturaleza del error que cometió, igual ocurre con Memo en *Quinceañera*, que por un lado vive con la culpa de lo que hizo pero además siendo abusado

continuamente por sus compañeros de cárcel, en un ejercicio de violencia que pareciera excesivo frente a sus fechorías.

Hay un atisbo entonces de volver estos actos de justicia un espectáculo de aleccionamiento, y esto es muy importante, porque parece que volvió la violencia sobre estos hombres, un acto de justicia. En este sentido, hay una desaparición de las instituciones y el Estado, y casi todo transcurre entre los infractores y quienes perpetran el acto justiciero, todo esto en concordancia con las dinámicas de las masculinidades tradicionales. Lo que resuena dentro del periodo, justamente es volverla algo visual, algo que espectador tenía que ver y no sólo predecir o intuir a través de las elipsis. Veamos esto, dentro de las dinámicas estéticas de la industria cinematográfica, por un lado, y la irrupción de la violencia dentro del tejido social en el país vinculada al fenómeno del tráfico de drogas en la frontera con los Estados Unidos y al resurgimiento de las pandillas hacia finales de los años setenta.

Las crisis económicas surgidas durante la década provocaron el empobrecimiento de amplios sectores de las zonas urbanas en todo el país, siendo sin duda la población más afectada, los varones jóvenes que encontraron pocos empleos en las dificultades financieras. A este respecto debemos recordar aquí, tal como se mostró en el capítulo primero, la manera en que el ascenso del modelo neoliberal expulsó a muchos varones e hizo ingresar a la PEA a las mujeres quienes resultaron una mano de obra mucho más barata. Se volvió entonces común ver jóvenes de barrio con una amplia marginalidad; un alto resentimiento al poder, cuyas prácticas se relacionaron con una violencia desmedida caracterizada justamente por el espectáculo público de defensa y lucha por el territorio.

No resulta gratuito entonces el hecho de que Memo, el villano de *Quinceañera*, sea el líder de una pandilla que comete fechorías, retando constantemente la ley y amparados en el miedo del barrio donde vive. Memo y su pandilla, como ocurría con los famosos Panchitos, intentan constituir su reputación violenta a partir de sus riñas con otras bandas; por ejemplo, los Panchitos se

mantuvieron en riñas violentas con los BUK como consecuencias de la lucha por el territorio, aunque también hay que hacer notar que, durante los episodios violentos, se saquearon algunos negocios de los barrios, tal como lo replica las representaciones construidas por *Quinceañera*.

Hay que pensar en la dialéctica que se da a partir de estos procesos, y cuestionar, como lo hemos hecho hasta ahora, ¿qué papel tuvieron las representaciones en las constituciones de prácticas? ¿y estás a su vez en la construcción de representaciones? Lo cierto es, sin embargo, que en términos concretos los índices de violencia durante el periodo se encuentran recrudecidos, no pareciendo entonces precipitado la posibilidad que, frente a esta realidad, la violencia se convierta en un símbolo importante de estatus. Otra vez no estamos ante un fenómeno nuevo, sino más bien ante un incremento de ésta y su espectáculo, en medio de un tejido social donde había la necesidad de mostrar el poder, ya sea que esto significara aleccionamiento o imposición de dominio.

CAPÍTULO 6. *EL SINVERGÜENZA* Y LA LUCHA CONTRA UNA PATERNIDAD AUSENTE

6.1 Análisis cinematográfico de *El Sinvergüenza*

El sinvergüenza es la única comedia que será analizada en esta investigación y fue estrenada el 8 de marzo de 1984, sin embargo, se encuentra basada en una película previa llamada *Mi esposa y la otra* (1954). Si bien es cierto, la naturaleza con la que está estructurada la película anuncia un melodrama, la cantidad considerable de recursos que son utilizados intentan dar la indicación de situaciones graciosas y/o ocurrentes, construyendo el mensaje de que estamos frente a una comedia. Realmente, *El sinvergüenza* recurre casi de manera mecánica a los estereotipos, pero simultáneamente se constituye sobre la singularidad psicológica de sus personajes, los cuales han sido derrotados por un cúmulo de situaciones que, por azar, van a lograr superar.²⁵² Así una de las principales características de la película es que las situaciones hilarantes se construyen, generalmente, a través de recursos lingüísticos, de manera que, la trama general gira alrededor de una serie de situaciones dinámicas, desbocadas, donde no escasean los equívocos y la violencia queda sublimada hasta perder todo matiz amenazante.

Al pertenecer al género de la comedia, nuestro filme tiende a relacionarse con lo cotidiano, que aquí es llevado a una manifestación exagerada de los rasgos de inadaptación, como es la adicción al juego de Alberto, de suerte que, en lugar de generar dramatismo, la película hace el esfuerzo por provocar la risa gracias a un mecanismo de distanciamiento que implica a los propios actores. A diferencia de lo que ocurre con otros géneros, o más concretamente, con la anterior película analizada, los personajes en *El sinvergüenza* no son misteriosos o complicados de comprender, entonces no resulta tan tardío la comprensión de sus motivaciones y objetivos. Aunque muchas de las acciones de estos personajes son inmaduras y

²⁵² Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 56-57.

casi incoherentes, los enredos en que se encuentran van a ser resueltos con despliegues de inteligencia, o también gracias a la suerte.

A diferencia de lo que ocurría con nuestros otros dos filmes anteriores, sobre todo con *Un hombre llamado el diablo*, que posee una gran cantidad de Primeros Planos y Primerísimos Planos, *El sinvergüenza* transcurre la mayor parte en planos generales, lo cual queda un tanto explicado por la propia dinámica de comedia que embarga la historia. Así los *gags* que son invocados para aligerar la narrativa requieren, no sólo de la propia capacidad histriónica de quien los hace, sino además de los otros personajes. Esto, aunado a la ausencia de monólogos y largos diálogos contribuye aún más a la premisa de que estamos ante una comedia.

Casi todas las situaciones graciosas descansan en las aparentes habilidades de improvisación oral del personaje de Alberto, encarnado por Vicente Fernández, quien intenta ironizar sobre las situaciones que, bajo otros recursos cinematográficos, tendrían un aire de tragedia. A diferencia de lo que había precedido la carrera del cantante y actor, *Entre monjas anda el diablo* (1972), *El albañil* (1975), *Picardía Mexicana* (1978) o *Picardía Mexicana II* (1980) se trata de una comedia con tintes más familiares que mereció la clasificación A, para la Secretaría de Gobernación.²⁵³ Hay que hacer notar entonces que, si bien es verdad, algunas de las comedias que realizó Fernández poseían algunos diálogos en doble sentido, en general, buena parte de ellas van a formar parte del género de las sexy comedias. Por esa razón, resulta aún más importante y relevante el aire tan familiar de *El sinvergüenza*, en tanto que representa un cambio relativamente notorio en la trayectoria de Fernández.

Relativamente, porque la trayectoria de sus filmes se fue moviendo de ser un don Juan que anda seduciendo sirvientas o compañeras de trabajo a ser el padre comprensivo y amoroso que 4 jóvenes necesitan. Este cambio desde luego obedece, por un lado, a la propia trayectoria de la industria cinematográfica nacional, donde las sexy comedias fueron perdiendo fuerza en el público mexicano

²⁵³ María Luisa Amador 1980-1989, *op. cit.*, p. 156.

durante los años ochenta, pero también al propio proceso de maduración y/o envejecimiento de Vicente Fernández que para 1983, año en que se realizó la película, ya contaba con 43 años.

La película no es tan simple en cuanto a la trama narrada, ya que avecina una historia muy cruda sobre infidelidad, mentiras y alcoholismo; sin embargo, la utilización de los recursos dará un aire un tanto más ligero a muchas de las situaciones. A pesar de esto, el eje que disloca la trama y transversaliza todos los problemas es la paternidad, no únicamente vivida como ausencia sino también como compensación por parte de Ramón y de Alberto, respectivamente. Por ello la película constituye dos grandes directrices, la primera donde se nos presenta una serie de problemas que tiene la familia de Carmen como deriva de la falta de un padre, o más bien, del ejercicio de una paternidad ausente. La segunda se vivirá a partir de la llegada de Alberto quien comenzará a cubrir los descuidos de Ramón, y que darán pie a la resolución de los problemas que el filme plantea durante un primer momento.

A pesar de que comparten buena parte de la historia en lo general, la versión de 1954, *Mi esposa y la otra*, resuena más a un melodrama a pesar del evidente cinismo de Antonio del Villar (encarnado por Arturo de Córdova, y en nuestra versión llamado Alberto). Lo que da cuenta, evidentemente, de la importancia de los recursos cinematográficos para enviar los mensajes. Así en *Mi esposa y la otra*, hay un tono de mucho más dramatismo alrededor del riesgo de deshonor de Martha (Cecilia en la versión posterior), aún a pesar de que apenas hay un leve beso entre la joven y Rosendo (Manuel en la versión posterior), y en general, en casi todos los problemas planteados, la incursión de una música *off* que invita a que el espectador mantenga la tensión pero sobre todo los violines que acompañan a buena parte de las escenas más duras de sobrellevar para los protagonistas da cuenta y nutre la fuerza de un mundo emocional muy propio del melodrama.

En este sentido el filme resulta simple en cuanto causa narrativa, ya que fácilmente se podía explicar afirmando, había un padre que no era un padre y llega otro hombre que va a cubrir esta ausencia. Empero hay que hacer notar que, de

manera simultánea a todo este despliegue de paternidad responsable, la trama construye una serie de historias que van a complejizar la trama. Todo comienza con Alberto (Vicente Fernández) quien es un cantante en palenques adicto al juego, por esa razón continuamente está en pugna con sus acreedores. Un buen día tras perder en una pelea de gallos, este expide un cheque sin fondos a Don Filemón Casillas quien, después de intentar cobrarlo, decide furioso ir a buscarlo, amenazándole de muerte sino cubre la deuda. Alberto recurre a un viejo amigo, Ramón (Guillermo Murray), un abogado adinerado a quien ha pedido ayuda en el pasado, este rechaza su petición argumentando que Alberto debe hacerse responsable de sus problemas. Sin embargo, la situación se revertirá más tarde, cuando tras de haber recibido una llamada por parte de Carmen (Blanca Guerra), su amante, Ramón es cuestionado por su esposa, María (Norma Herrera), de que ha sido informada que él tiene una familia que ha ocultado durante años. Ramón afirma que no es verdad, y que Carmen, la mujer que le ha llamado apenas es más bien la mujer de Alberto, María al saber esto decide probar las palabras de su marido y le pide que la lleve a conocer.

Ante este nuevo escenario Ramón busca a Alberto y le ofrece pagar su deuda a cambio de que se haga pasar por el padre de los hijos que ha engendrado con Carmen, Alberto acepta y se presenta ante Ramón, Román, Juan y Cecilia. Lo que ocurre es que realmente para estos jóvenes, Alberto siempre ha sido su padre, de hecho, hay una gran fotografía de él acariciando un gallo en medio de la sala, por lo que su presencia no resulta del todo ajena. A partir de este encuentro, Alberto comienza a construir un vínculo con cada uno de ellos, primero le regala un gallo a Román, a quien entre los delirios de una fiebre lo arrulla cantándole *Mi padre*. Luego lleva a Juan a Alcohólicos Anónimos para que se rehabilite y salva a Cecilia de entregarse sexualmente a un hombre que la ha intentado manipular. Todo lo anterior, frente a la pasividad de Ramón quien ve como el cariño que sus hijos siente por Alberto crece cada día más. Cansado de la situación y temeroso además de que Carmen se enamore de Alberto, Ramón le restringe todo el flujo de dinero e intenta obligar a que abandone a su familia. La ansiedad de María por engendrar un hijo y otorgarle una familia a su esposo, parecida a la que en su imaginación tienen

Carmen y Alberto, la llevan a viajar a Estados Unidos para tener un hijo de Ramón, sin embargo, muere en el intento, esto precipitará el hecho de que Ramón quiere ahora sí, jugar el papel de jefe de familia, sin embargo, ya es demasiado tarde, sus hijos y Carmen se han enamorado de Alberto.

La película no sólo salta dentro de la trayectoria cinematográfica de Fernández sino también de su director Rafael Villaseñor Kuri, quien tanto realizó cine rural como de acción durante nuestro periodo. Sin embargo, tal como el director lo expresó alrededor de *El sinvergüenza*, *Sinvergüenza, pero honrado* y *Mi querido viejo*, había una necesidad de replantear la mirada que se tenía sobre la paternidad, ya que todos los filmes que se había realizado hasta aquel momento, según la mirada de Fernández y del propio director, giraban alrededor de la madre y opacaban a la figura paterna.²⁵⁴ Parece que la película tuvo tanto arrastre que años después (1987) se estrenó una secuela que resultó donde se narra la vida de Alberto a un lado de su nueva familia, siendo el eje articular justamente la forma en que el personaje de Vicente Fernández ejerce su paternidad. Si bien es verdad, la riqueza de este segundo filme resulta sumamente interesante para comprender las representaciones de las masculinidades durante nuestro periodo, optamos por el primer filme en virtud de la tensión que existe respecto al ejercicio de la ausencia paterna; así en *El sinvergüenza* es posible observar con una mayor nitidez la mirada confrontativa entre una paternidad ausente y otra más responsable. *Sinvergüenza, pero honrado*, será una película con una argumentación mucho más relajada donde el mayor conflicto se construye en torno a la amenaza del regreso de Ramón como *pater familias* derivado del matrimonio de Cecilia.

Tal como lo mencionamos, el filme tiene una estructura lineal integrada alrededor de una problemática principal, la cual vertebra una serie de problemáticas secundarias que se plantean al principio de la historia y se van a ir resolviendo gracias a la presencia de Alberto. Solventar estas pequeñas problemáticas a su vez va construyendo la pauta para la resolución de la problemática principal, la cual

²⁵⁴ Cinemaspod, *Una tarde de cine relajada*. 20 de diciembre de 2018, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pvqUEmOP2ug>

consistente en la ausencia de una figura paterna para los hijos de Carmen. Póngase atención a esto porque jugará un papel vital dentro de nuestras lecturas posteriores. Es decir, la resolución de las problemáticas secundarias resulta significativa por sí misma para el entramado constituido por la historia narrada y para la experiencia vital de las personas, pero no termina por opacar la fuerza de la paternidad ausente de Ramón. Como consecuencia de esto, las problemáticas son resueltas a mitad del filme, pero este no finaliza, en tanto que, realmente el nudo dramático principal constituido alrededor de la ausencia de un cabeza de familia no se ha resuelto. La solución no llega sino hasta que Alberto remedia su adicción al juego. Obsérvese adelante, en la Imagen I del presente capítulo, la manera en que, de forma general, está estructurada *El sinvergüenza*.

Nosotros, nuevamente, hemos dividido la película en secuencia dramáticas siguiendo como directriz la diferenciación producida por los cortes temáticos que, dan pie a que la historia avance y se resuelva el conflicto principal. Debido a que la historia está plagada de muchos personajes que intervienen en la resolución del conflicto, la película generalmente pasa de un problema a otro, por ejemplo, en una secuencia podemos ver el problema de la “liberación” de Cecilia, mientras que en la siguiente secuencia diacrónica es posible observar la tensión entre María y Ramón por su infidelidad. A pesar de eso, fue posible mantener una diferencia a partir de los propios cortes formales que realizó la película, quedando esta fragmentada en 45 secuencias dramáticas las cuales han sido nombradas y diferenciadas de la siguiente manera:

- I. Musical *¡Que bonita, que bonita!* (03'15")
- II. La pelea de gallos (07'00")
- III. Cecilia, Juan y los gemelos (08'50")
- IV. El cheque sin fondos (09'57")
- V. Los problemas de Carmen (10'53")
- VI. La rebeldía de Cecilia (12'26")
- VII. El alcoholismo de Juan (13'50")
- VIII. La infidelidad de Ramón (16'46")

- IX. Una segunda oportunidad para Juan (19'22")
- X. La ayuda de Ramón (21'03")
- XI. El chantaje de Ramón (22'02")
- XII. El regreso de Alberto (25'24")
- XIII. La discusión entre Carmen y Ramón (25'58")
- XIV. La llegada de María (28'20")
- XV. La familia de Alberto (29'18")
- XVI. El gallo y la cocina (30'37")
- XVII. El matrimonio entre Carmen y Alberto (33'01")
- XVIII. El gallo mojado (33'54")
- XIX. La fiebre de Ramón (35'38")
- XX. Musical *Mi padre* (38'43")
- XXI. La recámara de Alberto (40'21")
- XXII. El alcoholismo de Juan (43'25")
- XXIII. La rehabilitación de Juan (45'25")
- XXIV. Salvando a Cecilia (49'05")
- XXV. El financiamiento (49'40")
- XXVI. Musical *Dolor* (52'51")
- XXVII. El piano (53'38")
- XXVIII. El reproche de Ramón (55'56")
- XXIX. El reproche de Alberto (58'08")
- XXX. Los papás de Carmen (59'07")
- XXXI. La petición de Carmen (63'42")
- XXXII. La llegada de los abuelos (65'05")
- XXXIII. Conociendo a los nietos y al yerno (67'26")
- XXXIV. No camas separadas (69'16")
- XXXV. Carmen y Alberto durmiendo juntos (71'22")
- XXXVI. El enojo de Ramón (74'44")
- XXXVII. La casa de Alberto (76'17")
- XXXVIII. María y Carmen (80'52")
- XXXIX. La muerte de María (83'09")

- XL. La declaración de amor (85'08'')
- XLI. ¿Feliz navidad? (86'49'')
- XLII. Abandonando el juego (89'25'')
- XLIII. La cena de navidad (92'40'')
- XLIV. El amor por Alberto (93'51'')
- XLV. Bienvenido a tu hogar (94'29'')

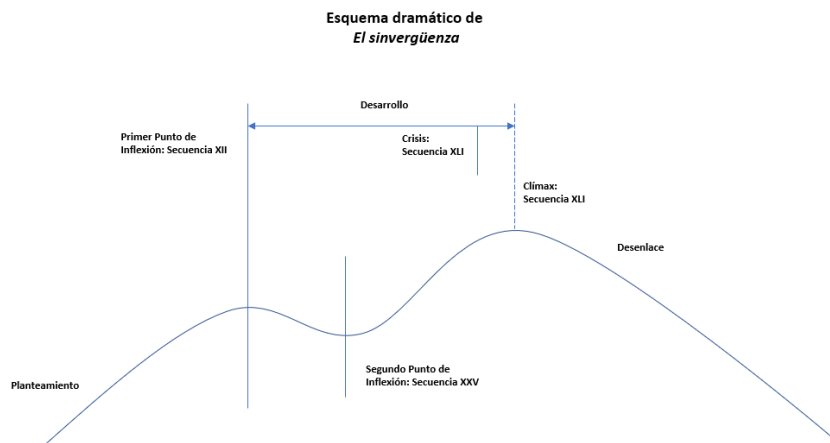


Imagen I

Las secuencias mismas exhiben la multitud de personajes que participan en la historia y alimentan el conflicto, pero también la manera en que el tiempo del filme es distribuido de forma mucho más dispersa. Por esta razón es importante observar que la indicación que nos da la película sobre el protagonismo de Alberto se debe a que este se vuelve una constante en prácticamente todas las secuencias. En términos visuales, desde que observamos en la primera secuencia a Vicente Fernández cantar a todo pulmón *¡Que bonita, que bonita!* Podríamos intuir que él es protagonista, sin embargo, hay que acicalar un poco este proceso que se lee más como deriva de un significado social que lo que ocurre al interior de la propia historia narrada, ya que el peso de la ausencia paterna de Ramón resulta tan significativo para el desarrollo de la historia que podría contrarrestar la fuerza del de

Alberto. Esto es demostrativo para la construcción de las representaciones de las masculinidades, por el mensaje que se envía alrededor de la paternidad de ambos personajes, poniendo en evidencia una serie de modelos normativos que parecen discutirse, o que se desea, sean discutidos durante el periodo.

Por otro lado, también es preciso señalar que si bien es cierto el esqueleto del filme gira alrededor de la paternidad como elemento medular dentro de la construcción de la masculinidad también el vínculo afectivo por Carmen se presenta como un eje articulador del honor de Alberto y Ramón. En este sentido prevalece en nuestra película la preminencia de que la jefatura de la familia implica paternidad responsable pero también el ser un buen compañero de vida para la mujer. Así la película parece no comprender un fenómeno sin el otro y como consecuencia de esta dificultad a resolver es que, se mantiene la historia narrada una vez que Alberto ha logrado “enamorar” a sus hijastros. Entonces el final de la trama sobreviene solo cuando se han conseguido resolver estas dos problemáticas para nuestro protagonista.

La película lentamente parece estar dando elementos alrededor de la masculinidad de Alberto para que sea considerado un buen padre; y como ocurre con otros elementos ya discutidos a lo largo de esta investigación, hay una dialéctica de ida y vuelta, donde un elemento no es comprensible sin el otro. De esta manera, conforme se va desarrollando la trama Alberto pasa de ser un adicto a juego a convertirse el padre y esposo que la Carmen, Juan, Cecilia, Román y Ramón necesita. Esto se constituye a partir de un proceso escalonado donde la resolución de los conflictos secundarios le permiten avanzar hacia la construcción de un modelo normativo. Conforme resuelve los obstáculos que la trama le plantea, Alberto es más hombre, hasta llegar a la crisis final derivada de la muerte de María y que precipita de manera definitiva su conflicto con Ramón, donde el personaje de Vicente Fernández termina triunfando en la Cena de Navidad.

A través de esta pequeña descripción general de la estructura, nos podemos dar cuenta como los personajes parecen moverse con meras funciones formales dentro del filme, y manteniéndose en el esquema de personas tipo, sin embargo, ya

la propia complejidad en que fue constituido el filme nos otorga una serie de matices dentro del personaje de Alberto, que transita a ser un modelo de masculinidad hegemónica. Sin embargo, este viaje aparentemente personal para el protagonista nos enuncia formas en que los productores del filme entendían la paternidad, la pregunta interesante aquí es entonces ¿cómo es que estos personajes tipo se matizan por el uso de los recursos cinematográficos? Veamos como el análisis de una serie de secuencia complejiza y nos hace avanzar hacia las interpretaciones de significados más allá de estas premisas.

Secuencia II. La pelea de gallos (07'00'')

1. P.G. Alberto en angulación $\frac{3}{4}$ está observándose en un espejo mientras pasa su mano sobre el cabello y tararea *A escondidas*. Alberto se alisa la corbata para después afirmar: “Caray Beto, todavía aguantas... vámonos al verde que es cincho”, mientras toma la tejana y sale del plano.

2. P.A. Dos hombres sentados en una mesa, frente a unas libretas, uno de ellos está hablando, mientras, el otro fuma. Varios hombres detrás de ellos. Uno de los hombres afirma: “Cuarta pelea de compromiso, partido verde representado por...”

3. P.A. Dos hombres sentados en una mesa, frente a ellos un letrero que dice CAHUACÁN, se observan mutuamente. *Voz off* de voceador, quien afirma: “Partido verde representado por Don Armando del Llano de Cahuacán”. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando.

4. P.A. Tres hombres sentados frente a una mesa, frente a ellos un letrero que dice XALAPA, se escucha la voz de un locutor que afirma: “Contra partido rojo, representado por Filemón Casillas de Xalapa”. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando.

5. P.A. Dos hombres sentados en una mesa, frente a unas libretas, uno de ellos está hablando, mientras afirma: “Señores corredores, cruces sus apuestas”. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando.

6. G.P.G. Una muchedumbre en un palenque grita, mientras unos hombres pasas sobre la arena del lugar llevando y trayendo papeles.

8. P.A. Dos hombres sentados en una mesa, frente a ellos un letrado que dice CAHUACÁN, reciben papeles que les llevan otros hombres. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando.

9. P.A. Tres hombres sentados frente a una mesa, frente a ellos un letrado que dice XALAPA, reciben papeles que les llevan otros hombres. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando.

10. P.M.C. Un hombre de lentes sostiene un gallo en la mano, mientras le jala las plumas. Una muchedumbre en el palenque detrás de él habla.

11. P.M.C. Un hombre sostiene un gallo en la mano, le acaricia el pecho, mientras observa en su alrededor. Una muchedumbre en el palenque detrás de él habla.

12. P.G Tres hombres sentados en una mesa, frente a ellos un letrado que dice CAHUACÁN, Alberto se acerca, da un golpe suave en la espalda del hombre a quien le pregunta: “¿Qué pasó Armando?”. Armando lo saluda afirmando, “Quiubo Beto”. Alberto se dirige al otro hombre afirmando: “Quiubo Javier”. Javier se levanta, mientras Armando le pide a Alberto que se siente. Alberto se sienta. Sonido *in* de personas vitoreando y chiflando. Alberto le pregunta a Armando cómo está su gallo, y este le responde que: “esta no la ve don Filemón” Alberto sonrío y afirma: “cincho”, luego llama a uno de los hombres y le pide que apueste “Federico, \$600,000 parejos al verde”.

13. P.A. Tres hombres sentados frente a una mesa, frente a ellos un letrado que dice XALAPA. Un hombre se acerca y se dirige a Filemón afirmando que Alberto está retándolo con 600,000 al verde. Filemón gira la mirada y ve a sus compañeros, para después ver a su contrincante y afirmar enfático: “Juega”. Federico entrega dinero a uno de los compañeros de don Filemón.

14. P.D. Dos gallos se están peleando. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

15. P.D. Angulación cenital. Dos gallos se están peleando. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

16. P.A. Alberto, Armando y un hombre no identificado sentados en una mesa, frente a ellos un letrero que dice CAHUACÁN. Alberto sonríe. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

17. P.M.C. Don Filemón observa la pelea. Unas personas no identificadas detrás de él. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

18. P.D. Dos gallos se están pelando, uno de ellos cae sobre el otro. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

19. P.M.C. Alberto en angulación frontal, sonríe mientras observa la pelea. Unas personas no identificadas detrás de él. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

20. P.D. Angulación cenital. Dos gallos se están peleando. Uno de los gallos cae muerto. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

21. P.M.C. Alberto en angulación frontal, desdibuja su sonrisa mientras observa la pelea.

22. P.D. Uno de los gallos está muerto, mientras el otro continúa picoteándolo. Alberto se ve en el fondo con sus acompañantes. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

23. P.A. Don Filemón con sus dos acompañantes festeja mientras observa el triunfo de su gallo. Sonido *in* de personas gritando y chiflando.

24. P.D. Uno de los gallos está muerto, mientras el otro continúa picoteándolo. Alberto se ve en el fondo con sus acompañantes. Sonido *in* de personas gritando y chiflando. Un hombre toma al gallo que ha sobrevivido, mientras otro hombre recoge al gallo muerto para llevarlo con don Armando.

25. P.A. Dos hombres sentados frente a una mesa. Uno de los hombres habla y afirma que ha ganado el partido rojo. La muchedumbre aplaude, mientras el mismo hombre pregunta: ¿No hay quien reclame?

26. P.A. Alberto, Armando y un hombre no identificado sentados en una mesa. Don Armando saca dinero para entregárselo a un hombre, mientras tanto Alberto se acerca para escribir sobre un papel, lo corta y se lo entrega al joven que está esperando, quien toma el papel y sale. La muchedumbre habla, grita y chifla.

27. P.A. Don Filemón con sus dos acompañantes, el joven se acerca a él y le entrega el documento que recién le ha dado Alberto. Don Filemón toma el papel con desconcierto.

28. P.A. Dos hombres sentados frente a una mesa, uno de ellos pregunta, ¿si todos están cobrados y pagados? Mientras se dirige a todos los que se encuentran ahí, para luego pedir que abran las puertas.

30. G.P.G. Una muchedumbre grita, habla y chifla en la arena del palenque. Don Filemón salta la barrera y se dirige hacia donde está Alberto.

31. P.A. Alberto está sentado a un lado de don Armando. Don Filemón le cuestiona a Alberto que le haya pagado con cheque, aquel le responde que no trae tanto dinero encima. Don Filemón afirma que espera que no rebote. Alberto le revira que: ¿cómo cree que va a rebotar si es de él? A lo que don Filemón afirma que justamente es por eso. Alberto se toca la cara visiblemente desconcertada y se retira.

32. P.A. Alberto camina observándose las espaldas hacia la salida del palenque. Un grupo de mariachis lo detiene, uno de ellos le dice que ya les debe muchas semanas y que tienen familias que mantener. Alberto afirma que la suerte se le ha volteado e intenta continuar, pero el mariachi lo detiene y le dice que siempre es la misma historia con el dineral que gana. Alberto se lleva las manos al bolsillo de sus pantalones, mientras el mariachi le dice que gana bien pero que su vicio lo va a acabar, asegurando que terminará de limosnero. Los mariachis dejan a Alberto atrás, mientras este observa con la mirada perdida para después agachar la mirada. *Música off.*

Hemos elegido esta secuencia porque otorga mucha información sobre Alberto es, particularmente, la primera impresión que tendremos sobre él, y será a partir de esta

que podremos observar su transformación. Este fragmento surge como deriva de la primera secuencia donde la película nos lo muestra como un cantante de palenque vestido con el traje típico de charro. En la secuencia que nos ocupa lo que vemos es a Alberto ataviado con un traje gris, mientras parece estarse dando los últimos toques en su arreglo personal. Así en el primer plano lo vemos cantar jocosamente *A escondidas* para auto vanagloriarse que aún aguanta, mientras se pasa las manos varias veces sobre la corbata y el cabello (ver Fotograma 1), finalmente, lo vemos tomar la tejana y salir de nuestro encuadre. En los planos siguientes observamos los arreglos para la pelea de gallos, por un lado, tenemos a los verdes de Cahuacán y, por el otro, a los rojos de Xalapa.



Fotograma 1

Tras de haber transcurrido 10 planos donde podemos reconocer el espacio y algunos personajes que intervendrán en el evento, en el plano 12 volvemos a ver a Alberto quien entra para unirse al grupo de los de Cahuacán. Así Alberto le cuestiona a don Armando si el gallo que trae vale que se apueste por él, este le responde que don Filemón no lo vendrá venir, entonces Alberto sonrío y llama al mesero para apostar por el gallo la cantidad 600,000. En el plano 13 el joven le dice a don Filemón el reto al que lo está convocando Alberto, este después de pensarlo por un breve momento, acepta. En el plano 14 y 15 observamos a los gallos pelando, mientras en el plano siguiente la película nos muestra la enorme expectativa que tal situación ha generado en los involucrados: Alberto sonrío tímida y nerviosamente

(plano 16), luego podemos ver a don Filemón que se observa, igualmente expectante, pero con mayor serenidad (plano 17). Los gallos continúan luchando hasta que uno cae, por el rostro de Alberto mostrado en el plano 21 (ver Fotograma 2), aunando a la evidente felicidad y aire de triunfo de don Filemón nos dan la indicación de que, el partido de Alberto ha perdido. Después la confirmación del voceador quien señala que ha ganado el partido rojo para después cuestionar, sí hay alguien que desee reclamar. Alberto se torna sereno mientras saca de su bolsillo una chequera, hace el cheque y se lo entrega al joven que se encuentra esperando (plano 26). Después en el plano 27 podemos observar a este mismo joven entregarle el cheque a don Filemón, quien de entrada parece feliz mientras cuenta dinero, pero al ponerle el cheque enfrente, parece desconcertado.



Fotograma 2

En el plano 28, el hombre que parece arbitrar la pelea cuestiona a los participantes si ya han cobrado y han sido pagados, al no obtener ninguna respuesta da la orden de que las puertas sean abiertas. Luego un Gran Plano General nos muestra la agitación que aún existe en el palenque, mientras a lo lejos se observa a don Filemón cruzar la barrera para acercarse a Alberto. El plano 31, don Filemón le cuestiona a Alberto el hecho de que le haya entregado un cheque y la posibilidad de que este no tenga fondos, a lo que aquel responde que, él lo hizo, a lo que don

Filemón concluye precisamente por esa razón es que duda de que tenga fondos, luego Alberto se toca el rostro visiblemente preocupado (ver Fotograma 3). Finalmente, nuestro protagonista pretende abandonar el palenque, pero es interceptado por un grupo de mariachis que le exigen que les pague. Alberto intenta explicarse, pero el hombre se adelanta, afirmando que tiene un vicio y que terminará de limosnero (ver Fotograma 4), mientras se queda parada en medio de la salida y una música de tragedia dramatiza la situación.



Fotograma 3



Fotograma 4

La secuencia es simple y no nos otorga demasiada información alrededor de la historia narrada, sin embargo, como ya mencionamos es importante para que reconozcamos a nuestro protagonista: Alberto. La característica más significativa del fragmento es su evidente aire masculino, todos o buena parte de los que están ahí son varones, apenas se ven dos mujeres en medio de la pelea de gallos, e inmerso en este ambiente es que el filme quiere que reconozcamos al personaje de Vicente Fernández. Sin embargo, la secuencia comienza mostrándonoslo en la intimidad de una habitación donde se expresa con un tono jocoso y relajado sobre sí mismo, “Caray Beto, todavía aguantas”, evidentemente se está refiriendo a su aspecto físico, y lo observamos con un impecable traje gris, patillas largas y protuberantes, así como un peinado donde el copete sobresale un poco (Fotograma 1). Desde luego que se ve acicalado, pero su ir y venir sobre el cabello, así como la corbata para asegurarse que todo esté en su lugar hace avanzar la situación más allá de la pura limpieza y ornamentación, hay un profundo aire de vanidad en su expresión corporal, así como en sus palabras. Luego más tarde se nos afina el mensaje, Alberto toma una tejana y sale apresurado, mientras afirma: “vámonos al verde que es cincho”.

Después las secuencias siguientes nos dan la indicación de que se va a realizar una competencia, entre el equipo Xalapa y Cahuacán. Así durante los planos siguientes 2,3,4,5,6,7,8,9,10 y 11 no vemos a nuestro protagonista, sin embargo, nos ayudan a entender el ambiente en que lo percibiremos más tarde. Por fin en el plano 12 lo observamos arribar con su impecable traje gris y su tejana, emocionado y reconociendo el ambiente en el que está para después asegurarse de que la apuesta que realizará será la adecuada. Alberto se mantiene expectante y a veces un tanto nervioso frente a la pelea de gallos, después sin mucho aspaviento, reconoce su derrota, saca un cheque que hace llegar a don Filemón. El rostro de este hombre nos da la indicación de que algo no es como debiera. Don Filemón lo corrobora en el plano 31, donde lo podemos ver cruzar la barrera del palenque para dirigirse a Alberto, ahí es cuando le cuestiona sobre la viabilidad de haberle pagado con un cheque, que es probable que no tenga fondos. A pesar de que Alberto se enarbola y se muestra un tanto indignado frente al cuestionamiento de su palabra invertida a través de aquel documento, don Filemón es contundente, al sugerir que, justamente duda porque lo emitió nuestro protagonista.

En el plano 32, Alberto se observa escurridizo, camina temeroso y cuidándose las espaldas, es evidente que ha hecho algo no muy correcto, luego otra parte del problema sobreviene para él, cuando los mariachis que lo habían acompañado en el musical durante la secuencia I, lo interceptan para cobrarle por las semana que les debe. Alberto intenta justificarse, visiblemente apabullado (Fotograma 4) pero los músicos se observan cansados de sus pretextos y adivinan incluso hasta sus respuestas, se muestran insatisfechos y concluyen enfáticos que la razón de que las cosas se hayan dado de la manera en que están es debido a la adicción que Alberto tiene por el juego, afirmando que terminará de limosnero.

Delineemos un poco estos últimos segundos de la secuencia, para darnos cuenta de que la película perfila a Alberto como un sinvergüenza, y entiéndase aquí esto en un sentido sumamente jocoso. No es que sea un “sin vergüenza”, sino más bien es un sinvergüenza, hacer esta distinción resulta importante, por ello, el filme ha invertido algunos recursos para sugerir que se trata de un calificativo mucho más

relajado. Eso explica el despliegue de auto vanagloria con el que lo vemos en el plano 1 de la presente secuencia, y la forma escurridísima en que está saliendo del palenque cuando es interceptado por los mariachis, esto pareciera casi una travesura, pero desde luego que no lo es, aquí la manera picaresca en que Alberto se muestra es significativa para que podamos darle ese matiz a su salida.

Seamos puntuales, aparentemente, la película nos ha dejado en estado de suspensión a través de la boca de don Filemón, él es el primero que asienta la posibilidad de que Alberto no sea honesto. Sin embargo, esto solo es una mera apariencia, ya que la película revela a través de la salida sumamente cuidadosa y con un dejo de preocupación en el rostro de Alberto, que hay altas posibilidades de que el cheque para pagar sus deudas, efectivamente, no tenga fondos. La película lo asentará de forma mucho más robusta cuando hace pasar a nuestro protagonista por el cuestionamiento de los mariachis. Entonces lo que pareciera una duda, la película nos da respuesta de manera un tanto prematura, Alberto no sólo es un adicto al juego, sino que además es un deudor, por lo que es probable que aquel cheque no tenga fondos.

La película nos ha dicho una serie de elementos alrededor de Alberto, un hombre sin muchos escrúpulos pero que le gusta escabullirse para salir de sus aprietos a través de la negación, rehuendo sigilosamente de los problemas, la pregunta interesante es ¿Cuánto de esta condición se mantendrá en las secuencias subsecuentes?

Secuencia II Cecilia, Juan y los gemelos (08'50'')

1. P.G. Angulación contrapicada. Un grupo de jóvenes bailan en una discoteca. Paneo. Música *in*. Cecilia y Manuel se encuentran sentados. Manuel le dice a Cecilia que la quiere mucho, ella le cuestiona afirmando que es un mentiroso. Luego, el joven desliza suavemente su mano sobre el brazo de Cecilia, él afirma que es de verdad, jamás se había enamorado a lo que ella replica que si efectivamente, ella tampoco se había enamorado así, para después darse un beso apasionado.

2. P.G. Juan caminando en un estacionamiento se para frente a un coche y lo observa, voltea a un lado y a otro, en señal de que no quiere ser visto. *Zoom in*. Juan se paró frente a la puerta, mira a ambos lados para asegurarse que nadie lo ve, después hurga entre sus ropas. Música *off*.
3. P.M.C. Dos policías observan sentados en una patrulla. Música *off*.
4. P.A. Juan está tratando de abrir el coche. Música *off*.
5. P.M.C. Dos policías observan sentados en una patrulla, se observan, uno de ellos abre la puerta. Música *off*.
6. P.A. Juan se levanta rápido y asustado cuando escucha las sirenas. Música *in* de sirenas de patrulla.
7. P.A. Un policía corre rápidamente frente a la patrulla, mientras el otro echa andar la patrulla.
8. P.A. Juan se repliega sobre el coche, se observa asustado, gira el rostro para un lado y el otro y corre. Sonido *in* de patrullas.
9. P.G. Juan corre mientras los dos policías intentan alcanzarlo. Uno de ellos se avienta sobre Juan y lo derrumba. Forcejean, Juan intenta liberarse, pero el policía lo arroja sobre la patrulla. Música *off*.
10. P.A. Juan está recargado sobre la patrulla. El policía le pregunta que cuántos años tiene. Juan responde que seis. El policía responde que está borracho, para después jalarlo y pedirle que se suba. Música *off*.
11. P.M.C. Carmen tiene en las piernas a Ramón, el niño se queja. *Zoom out*. Carmen le cuestiona a Lupe que dejará que Ramón y Román se comieran los duraznos tan verdes. Román sentado en las piernas de Lupe también se está quejando. Lupe argumenta que era algo muy complicado porque los niños son voluntariosos. Carmen pide que se haga un té de epazote para que se apriete. Carmen saca de la boca de Ramón un termómetro para después decir que también el té se lo den a él para que también se le quite la diarrea. Román y Ramón afirman

entre quejidos que no les gustan, que sabe muy feo. Carmen y Evelia toman a los niños y los acuestan en sus respectivas camas.

La secuencia se caracteriza por encontrarse profundamente fragmentada a su interior ya que apenas salta de una temática a otra y se comprende muy poco, sin embargo, en la lectura general del filme tendrá una lógica medular al asentar en unos breves minutos los tres ejes sobre los cuales se constituyen las problemáticas de los hijos de Carmen. En este sentido, si bien es verdad, apenas esto resulta ser un esbozo, la información otorgada es suficiente para intuir en estos primeros minutos del filme, la complejidad de las situaciones por las que transitan estos cuatro jóvenes. En este sentido es sumamente descriptiva de las personalidades de Juan, Román, Ramón y Cecilia.

La secuencia abre con un Plano General que nos sitúan en un lugar: la discoteca, después de un paneo la cámara se detiene en una pareja de jóvenes, ahí se observa a un varón, que más tardes sabremos que se llama Manuel. Manuel se dirige a Cecilia afirmando que se siente sumamente enamorado de ella, ella responde con escepticismo, no le cree (Fotograma 5). Manuel desliza suavemente su mano sobre el brazo de Cecilia e insiste que, de verdad, jamás se había sentido así, para después acercarse y darle un beso apasionado (Fotograma 6). El idilio se detiene en el plano 2, cuando observamos a un joven caminar en un estacionamiento, este no quita los ojos de un coche beige, lo observa con recelo para después acercarse a él sumamente nervioso, voltea de un lado a otro dándonos la indicación de que está evitando que alguien más lo vea, después comienza a hurgar entre sus ropas. En el plano 3, la película nos muestra a dos policías que están sobre una patrulla, observan al joven para después mirarse mutuamente. Juan, está tratando de abrir el coche (plano 4), en el plano siguiente, vemos salir a uno de los policías, rápidamente, del coche mientras el otro enciende el motor. Al escuchar el sonido del motor y las sirenas, Juan se gira rápidamente asustado y sorprendido, después en el plano 7, vemos correr a uno de los policías, luego, después el filme nos muestra a Juan sumamente asustado, girando la cabeza para un lado y el otro.



Fotograma 5



Fotograma 6

En el plano 9 se observa una persecución por medio de un *travelling* lateral: Juan corre despavorido por el estacionamiento mientras uno de los policías lo alcanza, el otro se interpone cruzando frente él una patrulla. El joven ha caído, ahí en el piso, el policía lo somete de forma relativamente violenta para después arrojarlo sobre una patrulla y cuestionándole: ¿Cuántos años tienes? ¿Cuántos años tienes? (ver Fotograma 7). El joven vocifera con un lenguaje un tanto confuso que tiene 6 años, el policía solo asienta a decir: estás borracho.



Fotograma 7

En el plano 11 tenemos una escena muy larga que comienza, un tanto, enfocada sobre Carmen quien sostiene sobre sus piernas a Ramón, el niño se queja, y luego ella cuestiona con firmeza a Lupe, la sirvienta, la razón de que haya dejado comer unos duraznos tan verdes a los niños, entonces un leve paneo, nos deja ver a estos dos personajes: Román y Lupe. Carmen soba con fuerza el estómago de Ramón, para después tocarle la frente a fin de saber su temperatura. Ambos niños se están quejando, mientras Lupe responde y se justifica que aquellos

niños son voluntariosos; entonces Carmen afirma que ella no sabe, pero que les haga un té bien cargado de epazote para que se apriete y se les quite la diarrea, luego Carmen retira rápidamente el termómetro de la boca de Ramón. Ambos niños no quieren, e increpan, que no les gustan y que sabe feo mientras continúan quejándose (ver Fotograma 8), Carmen es firme y afirma enfática que no le importa, ya que aquello les servirá de lección para andar de gusgos, mientras que ella y Lupe los acuestan en la cama y los arropan.



Fotograma 8

Como puede observarse la secuencia posee tres historias que parecen desarrollarse de manera simultánea, pero que plantean problemáticas muy específicas sobre los personajes. Los primeros minutos son enfocados en Cecilia, quien se encuentra inmersa en una discoteca, parece joven y hermosa, mientras a su lado se encuentra un joven, a quien ella llama con naturalidad, Manuel. Ambos se encuentran demasiado cercanos uno del otro, lo que nos envía el mensaje de que son pareja o novios, después una declaración por parte de él, a través de la cual afirma que quiere a la joven, nos confirma que hay, entre ambos, una relación cercana. Sin embargo, Cecilia se muestra escéptica y afirmando que no le cree, luego el joven insiste afirmando que “nunca se había enamorado así”, esto rompe

la barrera que Cecilia había construido en los segundos previos y la vemos girar, tímidamente, y acercarse a él para aceptar y participar el beso que le brinda Manuel.

Pongamos atención en el lenguaje corporal de la actriz Cecilia Camacho, quien encarna al personaje de Cecilia. Ella inicialmente se muestra cercana a Manuel, incluso parece rosar suavemente su rostro sobre la barbilla del joven, pero se aleja un poco cuando el joven afirma que la quiere, ella gira escéptica alejándose por unos breves segundos de él, sin embargo, aún siguen las manos de ambos entrelazadas. Manuel insiste y casi en todo de ruego afirma, nunca había querido a nadie como a ti, como ya señalamos, lo anterior parece derribar el cerco que la joven había construido para protegerse, para sentirse salvo, para alejarse, después simplemente ella se acerca a él para ceder a la cercanía de él. La película parece no mostrar ningún conflicto en tal situación, salvo el hecho de que Cecilia se muestra escéptica frente a lo que le está diciendo su pareja, para después ser seducida por el joven, ocurriendo que será en este estado de suspensión que nos dejará el filme.

La otra historia se teje como deriva de la narrativa alrededor de Juan. La película nos lo muestra inicialmente caminando en un estacionamiento para después hacer al personaje escabullirse para tratar de abrir la puerta del coche, lo que podría significar que el automóvil no le pertenece como lo sabremos segundos después. La película nos muestra a un par de policías, quienes tras observar lo sucedido, sale a perseguir al joven: uno a pie y el otro en la patrulla. La persecución de pie dura poco, ya que uno de los policías cae sobre las espaldas de Juan para después esposarlo. En la parte final de estos segundos sabemos además que el joven no sólo ha intentado robar un automóvil sino además se encuentra ebrio. Esto resulta sumamente grave ya que existe un arresto de por medio, pero también estamos frente a un hombre muy joven. Sin embargo, hay que ver que la película, nuevamente no es dramática en la forma en que ha presentado los hechos, más bien, los ha narrado con una música de fondo que recuerda más a la aventura que a la tragedia, y eso es importante, en tanto que envía el mensaje de que, aunque grave, la situación no califica como desdichada.

Finalmente, tenemos la historia entre Carmen y los gemelos: Román y Ramón, y la aparente, voluntariedad de ambos. El discurso de Carmen suena a reproche contra Lupe por su negligencia, sin embargo, la trabajadora doméstica se defiende frente a la acusación, argumentando que los niños son voluntariosos. Carmen desea hacerlos pagar, pero también aliviarlos, un doble objetivo para un té de epazote que, le pide a Lupe, que esté bien cargados para que se les quite la indigestión por la que están pasando los menores. Carmen se observa firme, pero a pesar de eso, deseosa de aliviarlos, los arropa e igual ocurre con Lupe, quien habla de manera brusca a Román, a quien arropa para que duerma. Sin embargo, a pesar de esta construcción, es importante señalar que la película nos ha señalado por boca de Lupe, que esos niños son voluntariosos, tal vez eso explica, la manera tajante y medianamente seca con la que Carmen, su madre los trata. Efectivamente, parecieran voluntariosos, pero no lo suficiente como para sobreponerse a la autoridad de su madre, quien ha dado una orden: tomar té de epazote.

Hasta este momento el filme, nos presentó a estos 4 jóvenes que van a jugar un papel muy importante dentro de la historia narrada, nos han sugerido o construido algunas de las problemáticas que los conflictuarán más tarde, y eso es importante, sobre todo en estos primeros minutos del filme, en tanto que le permite a la película plantear ejes que tendrán una honda influencia en las lecturas posteriores. Igualmente, se nos ha presentado a Carmen, que aparece aquí como una madre firme, pero al mismo tiempo protectora. Veamos cuales de estos rasgos se sostienen en las secuencias subsecuentes.

Secuencia IX. Una segunda oportunidad para Juan (19'22'')

1. P.M.C. Un hombre sentado en angulación lateral afirma que, no es posible que hayan descuidado a este muchacho. Paneo. Una oficina, se observa a Ramón y Carmen sentados frente al escritorio, se escuchan al hombre. El hombre prosigue y afirma que en la mayoría de estos casos los responsables de estas conductas son los padres. Música *off*.

2. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal. Voz in del hombre que continúa hablando, responsabilizando a los padres de las conductas de sus hijos, cuando escuchan esto, Carmen y Ramón se observan. Sonido *in* de sirenas.
3. P.P. Hombre en angulación $\frac{3}{4}$ afirma que, debido a la negligencia y mal ejemplo de los padres, los hijos son así. Sonido in de sirenas.
4. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal. Ramón toma la palabra y a través de un gran suspiro afirma que se compromete a enderezar los pasos de sus hijos, cueste lo que cueste.
5. P.P. Hombre en angulación $\frac{3}{4}$ escucha a Ramón. Voz *in* de Ramón, quien afirma que, si consigna a Juan al tribunal de menores, lejos de conseguir su rehabilitación eso acabaría por echarlo a perder.
6. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal. Ramon le ruega una segunda oportunidad para Juan y para ellos mismos, para que no se recurra al consejo tutelar.
7. P:P. Hombre con la cabeza inclinada. Voz *in* de Ramón, quien ruega que no se recurra al consejo tutelar.
8. P.G. Una casa con las luces encendidas.
9. P.A. Ramón en angulación lateral camina y afirma que la conducta de Juan lo tiene harto. *Travelling* lateral, Ramón se acerca a Juan y Cecilia, estos dos se encuentran de pie con la cabeza inclina, en un lado se encuentra Carmen. Ramón se dirige a Juan y afirma que para que lo dejarán en libertad se tuvo que hacer pasar por su padre, y si no se corrige, dejando la bebida, hará que lo encierren en un sanatorio, Ramón camina hacia el lado de Carmen.
10. P.M.C. Cecilia y Juan en angulación frontal, voz in de Ramon quien continúa reprendiéndolos. Cecilia toma la palabra y le cuestiona a Ramón que con qué derecho se toma tantas atribuciones.
11. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal, él gira a ver de reojo a Carmen, mientras ella baja tímidamente la mirada, escuchan a Cecilia.

12. P.M.C. Cecilia y Juan en angulación frontal. Cecilia se dirige a Ramón y Carmen y afirma que Ramón sólo es su padrino.

13. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal, él gira a ver de reojo a Carmen, mientras ella baja tímidamente la mirada, escuchan a Cecilia.

14. P.M.C. Cecilia y Juan en angulación frontal. Cecilia se dirige a Ramón y Carmen y afirma que su padre nunca se ha preocupado por ellos.

15. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal. Ramón suspira profundamente y afirma que hace un tiempo su padre y su madre tuvieron desavenencias y decidieron separarse, y como él es un cantante, bohemio y jugador, siempre anda de viaje. Carmen gira a ver a Ramón, mientras este continúa que esa es la razón por la cual asume responsabilidades que le correspondería a él.

16. P.M.C. Cecilia y Juan en angulación frontal, ella gira de reojo a ver a su hermano mientras él hace lo mismo.

17. P.M.C. Ramón y Carmen en angulación frontal. Ramón suspira profundamente, les pide a los jóvenes que se retiren.

18. P.G. Ramón y Carmen en angulación lateral. Cecilia y Juan en angulación frontal, caminan. *Zoom in* sobre Ramón y Carmen, él la culpa argumentando que les permite todo, que los consiente. Carmen se gira a ver a Ramón y le reprocha que es un cínico que para rehuir sus responsabilidades además de desconocerlos quiere hacerla a ella responsable. Ramón afirma que no quiere discutir eso ahora, mientras Carmen gira el rostro hacia abajo como en señal de cansancio. Ramón prosigue y afirma que debido a que ella habló por teléfono, María al fin se dio cuenta de todo. Música *off*.

19. P.P. Ramón en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, ella pregunta que si ya le dijo. Ramón contesta que le dijo lo que tenía que decirle. Carmen gira la mirada hacia abajo y afirma, claro que Alberto es el padre de nuestros hijos. Música *off*.

20. P.P. Carmen en angulación escorzo. Ramón en angulación $\frac{3}{4}$, este prosigue afirmando que para que María se convenza del todo quiere conocer a los muchachos en presencia de Alberto. Música *off*.

21. P.P. Ramón en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, ella se niega a la petición de Ramón. Música *off*.

22. P.P. Carmen en angulación escorzo. Ramón en angulación $\frac{3}{4}$, este suplica a Carmen que lo haga por el amor que se tienen. Música *off*.

23. P.M.C. Carmen y Ramón en angulación lateral. Carmen gira suavemente la cabeza y se dirige a Ramón reprochándole que, encima de tanta vergüenza le quiere imponer a un desconocido. Música *off*.

Esta secuencia es interesante para el análisis de la temática principal por varias situaciones: tanto porque en ella se asienta una de las problemáticas fundamentales alrededor del ejercicio de la paternidad y por ende de la masculinidad referente a la ausencia de aquella y la forma en que Cecilia y Juan han sorteado la situación con los recursos disponibles. Pero además porque es a partir de ésta, que se da un viraje a la trama interceptando dos historias que, aparentemente, se desarrollaban en paralelo y que darán salida a las problemáticas planteadas en los momentos primigenios.

La secuencia abre con un hombre de traje que comienza a sermonear a Ramón y Carmen, criticando que su descuido es lo que provocó que intentará robar el coche. Un paneo nos permite observar a la pareja que se muestra avergonzada e incómoda (ver Fotograma 9). En el plano 4, Ramón suplica al hombre que no consigne al tribunal de menores a Juan, que él corregirá el ritmo que está tomando la vida del joven y concluye que si hace aquello se acabará de echar a perder, pidiendo una segunda oportunidad tanto para él, Carmen, así como para Juan, y que no se recurra al consejo tutelar. El plano 7, nos muestra al hombre silencioso y pensativo, quien continúa escuchando a Ramón.



Fotograma 9

El plano 8 nos deja ver una casa con las luces encendidas, en el plano siguiente vemos a Ramón con la mano levemente levantada para dar unos pasos y con firmeza dirigirse hacia Juan y Cecilia quien están a un lado con la cabeza agachada (Fotograma 10): “Ya me tienes hartos con tu conducta, para que te dejaran en libertad tuve que hacerme pasar por tu padre, si no te corriges y dejas la bebida haré que te encierren en un sanatorio”. Ramón se muestra furioso y contundente mientras Juan ni siquiera lo voltea a ver, es Cecilia la que rompe aquel monólogo. Así en el plano 10, con un tono de voz alto, la joven le cuestiona a Ramón que se tome tantas atribuciones, mientras el plano 11 nos muestran a Carmen y Ramón silenciosos frente a lo señalado por la joven. Cecilia, sin embargo, es contundente: “usted nada más es nuestro padrino” (Fotograma 11). En el plano 11, Ramón observa de reojo a Carmen mientras ella agacha la cabeza, luego en el plano siguiente la joven prosigue, afirmando que nunca han visto a su padre, mientras su hermano mantiene el rostro hacia abajo. El plano 13, el filme nos enseña otra vez en la misma situación incómoda a Ramón y Carmen, él ve a ella de reojo mientras ella baja tímidamente la mirada (ver Fotograma 12), luego en el plano siguiente la joven insiste que su padre nunca se ha preocupado por ellos.



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

En el plano 15 Ramón intenta justificar la situación respondiéndole a la joven que su padre es un cantante, bohemio y jugador, que no se hace caso de ellos y esa es la razón por la cual, él asume responsabilidades que le correspondería al padre. El plano 16, nos enseña a Cecilia y Juan mirándose mutuamente, mientras en el siguiente plano Ramón pide firmemente que ambos jóvenes se retiren. El plano 18, en un plano general podemos ver a Cecilia y Juan salir de la sala mientras Carmen y Ramón los observan irse, luego un *Zoom in* nos enfoca a la pareja, y Ramón, sabiéndose ahora a solas comienza: responsabiliza a Carmen de lo que ocurrió porque los consciente demasiado, pero Carmen le revira y afirma, sumamente molesta que además de eludir sus responsabilidades, desconocerlos ahora también la quiere culpabilizar de lo que está ocurriendo, pero Ramón detiene la conversación y afirma que ahora le preocupa más el hecho de que María, su esposa, está sospechando de que tiene otra familia

Una música *off*, nos introduce a una tesitura de la conversación con una tonalidad más íntima entre ambos, ya que en los planos siguientes nos muestra a Ramón y Carmen en una serie de planos que alternan una conversación: primero él en escorzo y luego ella en angulación $\frac{3}{4}$: así en el plano 19, Carmen se observa emocionada y el tono de su voz cambia, es dulce y sereno cuando le pregunta a

Ramón si ya le dijo todo a su esposa (Fotograma 13); Ramón responde que le dijo a su esposa lo que tenía que decirle, luego podemos ver a Carmen bajando tristemente la mirada afirmando, “claro que Alberto es el padre de nuestros hijos”. Luego en los siguientes dos planos, la conversación prosigue, vemos a Carmen en angulación escorzo y a Ramón en angulación $\frac{3}{4}$, mientras el afirma que para que María se convenciera quiere conocerlas a ella, Alberto y a sus hijos. Carmen se niega, pero Ramón insiste, le pide que lo haga por su amor, que se lo ruega, luego en el plano 23, Carmen enfatiza que: “encima de tanta vergüenza quiere imponerle a un desconocido”.



Fotograma 13

Esta secuencia es mucho más dramática que el resto de las que habíamos analizado hasta aquí y esto deriva tanto de la propia historia como de las actuaciones de los personajes. Un elemento sumamente notorio es la forma en que los personajes intentan sobrellevar la vida con las herramientas que tiene, a saber, Ramón pretende hacerse cargo de su paternidad mientras Cecilia y Juan responden ante la ausencia paterna cuestionando a la autoridad. Entonces en los primeros segundos vemos a un funcionario público acicalando la lectura que se deberá tener alrededor de lo ocurrido con Juan ya que, señala enfático y de manera breve que,

las faltas de los hijos realmente son responsabilidad de los padres. Ramón suplica una segunda oportunidad para ellos, pero entonces también para Juan. Hay que notar que Carmen durante toda la secuencia, en general, pero particularmente durante este momento se mantiene silenciosa, permitiendo que sea Ramón quien se encargue de dirigir la conversación, pero también de hacer frente, de solucionarla.

La segunda parte de la secuencia se vive cuando Ramón ejerce su autoridad al interior de la familia de Carmen así, lo vemos exigir de manera contundente a Juan que se comporte, sino lo va a meter a un sanatorio, sin embargo, su enojo no sólo deriva de que el joven tenga un problema con la bebida sino además del hecho que haya tenido que hacerse pasar por su padre. Es menester dejar esto como elemento muy visible dentro del filme porque Ramón niega algo que de hecho ocurre, esta censura a reconocer que Juan y Cecilia son sus hijos son cruciales para la representación que nos construimos del personaje. Las actuaciones de Cecilia Camacho nos dejan observar el enojo, pero también mantienen la duda respecto a sí los jóvenes están bajo conocimiento de que Ramón es, realmente, su padre; lo cual vuelve aún más compleja y deleznable la negación del personaje de Guillermo Murray. Cecilia nos hace saber a través de un irónico “nuestro padrino” que es probable que aquella situación sea del conocimiento de ambos jóvenes, pero no queda del todo claro.

La carga del dolor de los hijos de Carmen pareciera recaer en buena medida sobre las actuaciones de Cecilia Camacho (Fotograma 1) quien cuestiona a los dos adultos sobre la ausencia de su padre, es ella la que afirma que, a él nunca le han importado, la que sube el tono, la que desprecia y la que exige, pero otra vez es difícil definir si aquello es un reproche para el propio Ramón o para aquel hombre que sostiene un gallo y cuya fotografía se encuentra a mitad de la sala detrás de ella y Juan. Ahora bien, aunque casi es como una estatua, Juan también ofrece un mensaje. Cabizbajo y sin articular ninguna palabra, las actuaciones de Raúl Araiza alimentan la premisa de que hay una terrible disfunción al interior de aquella familia, aunque no queda del todo claro si aquel discurso corporal se refiere a la

culpabilidad, dolor o que está intentando esquivar toda la situación, lo cierto por lo pronto es que el joven no se encuentra bien, se haya visiblemente afectado por lo que está ocurriendo.

El cuestionamiento de Cecilia es quien rompe la linealidad y la contundencia con la que se encontraba expresando Ramón, así derivado de estos planos, vemos como la película nos muestra a este padre incapaz de responder de manera adecuada ante la situación, con titubeos asevera que aquel hombre del que se habla es un cantante, bohemio y jugador. Sin embargo, eso no logra paliar el escepticismo que parece embargar a Juan, Cecilia y a la propia Carmen, ya que se observa cómo entre todos hay un intercambio de miradas. Después de finalizar aquella explicación Ramón se restituye y vuelve a ser el hombre contundente de siempre: “y ahora retírense”, afirma enfático mientras señala la puerta de salida.

La última parte de la secuencia nos permite perfilar una vez más a Ramón. Ejerciendo otra vez su autoridad y su poder de enunciar, responsabiliza a Carmen de todo lo sucedido, “por consentirlos mucho”. Empero ella no quiere cargar con eso, por ello cuestiona y le responde furiosa que no sólo es que esquive sus propias responsabilidades, sino que además quiere culparla a ella de algo que no hizo. Sin embargo, Ramón no quiere tener esa conversación sino más bien intentar resolver el problema de las dudas de su esposa María, quien sospecha fuertemente respecto a lo que ha venido sucediendo. Es vital observar cómo Ramón no quiere resolver un problema más apremiante como lo es el engaño al que han sometido a sus hijos durante años o el alcoholismo de Juan, más bien está ansioso de solucionar el problema que tiene con María.

Derivado de esto, pongamos atención en Carmen, en el cambio que se experimenta cuando se abrió la posibilidad de que María ya estuviera consciente de que Ramón tiene otra familia, un leve gesto de esperanza y de ternura se dibujó en su rostro (Fotograma 13), la música *off* que se introduce acompañando la declaración de Ramón es vital para enviar el mensaje. Así el personaje que se había mantenido silencioso se abre por primera vez frente a lo sucedido, primero furiosa para después emocionada de tener un futuro con el padre de sus hijos. Pero Ramón

pronto la pone otra vez en el lugar que habita y le dice que, dijo lo que tenía que decir, y ella misma responde: “que Alberto es el padre de nuestros hijos”. La mirada perdida y el tono de voz apagado muestran la forma en que aquella declaración la ha lastimado. Pero Ramón no se detiene allí, sino que avanza y le pide que acepte presentarse con Alberto frente a María a fin de hacer pasar a su familia como la de su amigo. Carmen se niega contundente, pero Ramón apela al amor, a “su amor” pero ella revira, “encima de tanta vergüenza y dolor me quieres imponer a un desconocido”.

Esta secuencia nos ha mostrado, esencialmente, a Ramón o la manera en que intenta ejercer su paternidad. Desde luego, el resultado no ha sido del todo favorecer, lo observamos autoritario y dispuesto a hacer lo necesario para mantener la imagen que se tiene de él, de manera que ni siquiera la angustia y/o dolor que hay en sus propios hijos son suficientes para que él se mueva un ápice en priorizarlos a ellos por encima de sus necesidades, pero él sí quiere que se renuncie por él, así lo deja constatado cuando le pide a Carmen que actué como la esposa de Alberto, “hazlo por nuestro amor”. La película tiene mucho cuidado en mostrarnos, qué tan egoísta puede ser Ramón, no sólo con sus hijos sino también con la propia Carmen, a pesar de esto, no se logra definir sus bordes, ya que no alcanzamos a dimensionar que tan buen o mal padre puede ser, sin un criterio de diferenciación, pues por lo pronto, lo hemos visto suplicar por Juan, porque este reciba una segunda oportunidad y eso es muy importante, pero al final de la secuencia, Ramón parece no un tan mal padre, veamos cuanto de esto se mantiene.

Secuencia XIX. La fiebre de Ramón (35'38")

1. P.M.C. Un espejo con una lámpara de frente, se observa en su reflejo a Ramón. Alberto camina y entra al encuadre, mientras dice enfáticamente: “no, no mano... lo siento porque Ramoncito me cae a todo dar... si regreso el enredijo que tu hiciste se podrá peor”. *Zoom out* que nos permite ver a Ramón, Alberto afirma que en última instancia ya cumplió con su compromiso. Ramón se acerca a Alberto y le pide que por favor vaya a verlo porque tiene fiebre y puede agravarse la situación en la que

se encuentra, después afirma que ya se lo sabe que lo único que hace Ramoncito es preguntar por él. Alberto se lleva la mano al rostro y se queda pensativo. Ramón observa a Alberto.

2. P.M.L. Ramoncito recostado en una cama, quien afirma agradece a Alberto que haya llegado

3. P.M.L. Ramón, Alberto y Carmen está parados en una habitación mientras se escucha la voz in de Ramoncito quien agradece a Alberto que haya llegado ya que está enfermo.

4. P.M.L. Ramón recostado en una cama le dice a Alberto que lo extrañaba mucho.

5. P.M.L. Ramón, Alberto y Carmen está parados en una habitación, escuchan la voz in de Ramoncito. Alberto camina hacia donde se encuentra Ramoncito. Música *off*.

6 P.A. Ramón recostado en una cama. Alberto camina hacia él, se coloca a un lado de la cama, en la cama contigua se encuentra Román de brazos cruzado. Alberto se sienta a un lado de la cama, mientras toca suavemente a Ramoncito de la cara. Carmen se acerca a Ramón para arroparlo pidiéndole que se cubra, pero este la detiene y le pide que quien lo arrope sea su papá. Alberto observa a Carmen, ella se retira. Música *off*.

7. P.M.C. Ramón está observando a Alberto, Carmen camina hacia él, después de espaldas se agacha levemente y gira a ver a Ramón. Ramón agacha la mirada y se retira de la habitación. Música *off*.

8. P.A. Alberto a un lado de Ramoncito quien se encuentra recostado arropado. Alberto le pasa su mano por atrás de la cabeza.

9. P.Pr. Alberto le pide a Ramoncito que debe cuidarse para aliviarse pronto, de lo contrario se pondrá muy triste.

10. P.P. Alberto en angulación escorzo está tomando el rostro de Ramoncito, este le dice que no se apure “papá”. Música *off*.

11. P.P. Carmen escucha lo dicho por Ramoncito, ella baja la mirada y después voltea a ver a Alberto y a Ramoncito. Música *off*.

12. P.Pr. Alberto en angulación escorzo está tomando el rostro de Ramoncito, este afirma que se va a curar porque lo quiere mucho. Música *off*.

13. P.Pr. Alberto sonrío. Música *off*.

14. P.M.C. Alberto y Ramoncito en angulación lateral. Alberto tiene su mano sobre el rostro de Ramoncito, quien le pide que si no es posible que le cante una canción. Alberto gira a ver a Carmen.

15. P.M.L. Román está recostado sobre la cama, escucha a su hermano y a Alberto.

16. P.M.L. Alberto y Ramoncito en angulación lateral. Alberto le dice a Ramoncito que ya está grande para que se le arrulle con canciones de cuna. Ramoncito insiste, luego Alberto cede y le pide que le cantará una que le cantaba su padre, cuando estaba chico, así como él.

Esta secuencia, aunque corta con respecto al tiempo invertido en el filme, es muy simbólica y abre un proceso sostenido donde Alberto exhibe su capacidad de ejercer una paternidad responsable ya que en pocos segundos lo descubrimos siendo otra clase de hombre capaz de arropar a un hijo que no es suyo. Igualmente importante, es el hecho de que esta nos plantea la resolución de uno de los conflictos planteados por la película, en este caso alrededor de Ramón que permitirá ir desatando la problemática principal, la cual está constituida alrededor de varios ejes. En términos meramente formales la secuencia alcanza su fuerza dramática a través de las actuaciones del actor que encarna a Ramoncito (Gabriel Cardona) y de Vicente Fernández, sin embargo, es necesario señalar la forma en que la música auxilia de manera muy significativa para mandar indicaciones sobre la ternura y el apego que Alberto muestra al niño, en este sentido, para la relectura del personaje de Fernández esta secuencia complejiza además la mirada con la que se había representado su masculinidad.

El primer plano nos plantea las condiciones bajo las cuales se dará los siguientes elementos que integran la secuencia, así la película nos muestra a

Alberto resistente a aceptar la petición de Ramón de ir a ver a Ramoncito. Con un contundente “no y no”, el personaje de Fernández argumenta incomodo que, aunque le cae muy bien el niño, la situación problemática por la que está pasando se puede complicar aún más, además él ya cumplió con el compromiso que tenía con Ramón. Un *zoom out* nos permite observar a Ramón, quien se acerca a Alberto para continuar con su proceso de convencimiento y le ruega que vaya a ver al niño ya que este no ha parado de preguntar por él (Fotograma 14). Alberto se toca la cara en señal de que está pensando la petición, mientras voltea a ver a Ramón.



Fotograma 14

El plano 2 nos muestra al niño Ramón recostado sobre una cama, visiblemente débil mientras le agradece a quien cree que es su padre que haya ido a verlo. Ahí una música de piano va a comenzar a seguir todo lo que resta de la secuencia. Luego vemos a Carmen, Ramón y Alberto observa al niño y escucharlo, por un breve momento Ramón cree que a quien llama papá es a él y hace un leve movimiento en señal de que se va a dirigir a acercarse al niño, pero se detiene (ver Fotograma 15). Después en el plano 5, otra vez el niño quien, dirigiéndose a Alberto, le dice que dice que es muy bueno que haya llegado, que estaba enfermo, que lo

extrañaba mucho. Otra vez la película nos muestra la reacción de Carmen y Ramón frente a las palabras del niño, luego Alberto los abandona para dirigirse a estar cerca de Ramoncito.



Fotograma 15

El plano 6 nos muestra el acercamiento de Alberto a Ramón de manera que se coloca a un lado del niño (Fotograma 16) mientras podemos ver además a Carmen acercarse justo detrás de Alberto para arropar a su hijo. Sin embargo, Ramoncito le pide a su madre, quien está colocando las colchas sobre el cuerpo que lo deje para que lo haga Alberto, ella entonces se detiene y se retira. El plano 7, nos muestra la reacción de Carmen y Ramón ante lo sucedido, ella se muestra cabizbaja y un tanto sorprendida mientras Ramón se observa visiblemente incomodo tan es así que se retira sigilosamente. En el plano siguiente Alberto pasa su mano detrás de la cabeza del niño para después (Fotograma 17), un primerísimo plano mostrarnos a Alberto pedirle, tiernamente, a Ramoncito que se cuide para que se alivie, el niño le responde (plano 10): “no te apures papá”. Carmen observa (plano 11) mientras el niño le dice a quién cree su padre, que se va a curar justamente porque lo quiere mucho. El primerísimo plano 13 nos enseña una leve sonrisa de Alberto, y después la petición de Ramoncito a su “padre” de que le cante, Alberto replica que ya está grande para que lo arrulle, pero el niño insiste.



Fotograma 16



Fotograma 17

Como puede observarse y tal como lo hemos anunciado al principio de este apartado, la secuencia nos presenta una tesitura muy diferente a Alberto, o por lo menos, esto en relación con lo mostrado por el filme. La película tiene mucho

cuidado en presentarnos la causa que llevó a Alberto a ir con Ramoncito, de manera que hay un visible chantaje emocional por parte de Ramón, quien para convencerlo le dice que el niño no deja de preguntar por él. Hay que medir esta situación en su justa dimensión ya que, es el propio padre del niño, es decir, el personaje de Guillermo Murray, quien hace la petición a Alberto, derivado de esto, se puede intuir que es evidente que este se encuentra preocupado por su hijo y hace lo propio para lograr su bienestar. Empero la película hace poco énfasis en esto, ni siquiera se logra percibir con toda la fuerza que podría significar que el padre de este niño le pida a otro que lo visite para aliviar su convalecencia. La película no se detiene mayormente en esta condición y casi puede pasar desapercibido, pero para nosotros es muy importante por la descompensación que hay en el uso del tiempo fílmico en las acciones de Ramón y Alberto.

La llegada de Alberto ante Ramoncito está plagada de ternura por parte del niño y de un aire de rescate en el personaje de Fernández. La alegría que parece embargar al pequeño que se encuentra postrado visiblemente enfermo se resiente en sus palabras al que considera su padre, “que bueno que viniste «papá»”, mientras el término papá lleva a confundir a Ramón, a quien la película lo hace transitar por este acto vergonzoso de desprecio por parte de su propio hijo, ¿por qué es importante que el filme nos muestre por un breve momento esta confusión? Pareciera que la película quiere enviar el mensaje de que las acciones realizadas por parte de Ramón merecen el rechazo y la marginalización, simplemente él parece que ha dejado de existir. Y esto a pesar de que fue él quien convocó al propio Alberto a ese encuentro; ocurre entonces que el filme pasa por alto el esfuerzo de Ramón, lo considera menor, lo cual deriva en su marginalización en medio de aquella convalecencia.

Veamos también el otro lado de esto ya que, para el pequeño Ramón, realmente, el personaje de Murray no es su padre, lo cual explica la forma brutal en que es ignorado, esto nos lleva hacia otra interrogante ¿Alberto podría ser considerado su padre a pesar de que recién lo acaba de conocer? La fuerza de lo simbólico se detiene aquí como un acto importante, para el niño, Alberto es el que

es nombrado en la secuencia como el padre y la película tiene cuidado en hacerlo notal, entonces Ramoncito lo enuncia una y otra vez con sus palabras, así como con el aire de cariño y dependencia que es necesario para que el mensaje sea recibido: Ramoncito necesitaba un padre y lo ha encontrado.

También resulta muy interesante el desenvolvimiento del personaje de Fernández, quien habla con dulzura a lo largo de la secuencia, si bien se puede notar una pequeña indicación en el plano 9, cuando le pide al niño que se cuide, en el desarrollo de la secuencia lo vemos siendo un “padre” amoroso y tierno con Ramoncito. Incluso, en el plano 16 la acotación que Alberto le hace al niño respecto a que, ya está grande para que sea arrullado, choca con la paciencia y calidez con la que lo tiene tomado de la nuca y acariciándole la mejilla. En este sentido vemos como el lenguaje corporal resulta vital para tener una lectura mucho más atinada de la secuencia misma, ya que los diálogos de Alberto resultan pobres en expresividad, aunque esto resulta compensado por la manera en que observa y toca a Ramoncito. Punto y aparte se merece la propia Carmen que está ahí para enunciar una situación incómoda y para reprocharle con la mirada a Ramón lo que está ocurriendo, pero también para asegurarse que el mensaje de una paternidad amorosa está siendo desplegada por parte de Alberto. Es necesario que ella lo sepa, por eso el filme la mantiene ahí, no sólo porque es la madre sino además porque se requiere un espectador de esta otra forma paternidad por parte de Alberto. En resumen, la secuencia colocó sobre la mesa una ausencia para este niño que, enfermo, clama por la presencia de aquel hombre que imagina, es su padre. Alberto chantajeado llega a arroparlo y cuidarlo porque eso es lo que necesita ese niño, mientras Ramón desaparece silencioso frente a la grandeza del personaje de Fernández. Entonces pues, la película nos pone sobre la mesa dos representaciones del ejercicio de la paternidad y Alberto sale triunfante frente al reto.

Secuencia XXII. El alcoholismo de Juan (43'25'')

1.P.G. Alberto está recostado sobre una cama, parece dormido. Voz in de Carmen que se escucha gritando: “pero ve como vienes”. Alberto escucha la discusión, abre los ojos y se lleva la mano para limpiarlos.

2. P.G. Carmen, Juan, Lupe y Cecilia en angulación cenital. Carmen y Jorge está forcejeando con Juan, a quién le cuestiona sobre su estado, Juan intenta subir las escaleras. Cecilia se encuentra impávida observando lo sucedido.

3. P.G. Alberto está recostado sobre la cama, se levanta al escuchar la discusión. Travelling lateral. Alberto se incorpora y se dirige hacia la puerta. Voz in de Carmen que está discutiendo con Juan

4. P.M.C. Alberto camina, y se asoma hacia abajo. Voz *in* de Carmen que está discutiendo con Juan.

5. P.M.L. Juan, Carmen y Lupe está forcejeando. Juan quiere que lo dejen ir, mientras Carmen le cuestiona su embriaguez, así como que lo están viendo sus hermanos.

6. P.M.C. Cecilia en angulación frontal, está escuchando lo que ocurre y se estremece mientras sucede todo. Voz *in* de Carmen reprendiendo a Juan.

7. P.M.L. Juan, Carmen y Lupe siguen forcejeando. Juan quiere subir solo las escaleras, pero Carmen no se lo permite, le cuestiona que esté en condiciones de poder hacerlo. Carmen y Lupe sueltan a Juan quien con dificultad se mantiene en pie para después caer.

8. P.M.C. Alberto en angulación lateral está observando todo lo que ocurre, mientras mueve la cabeza en señal de negativa, gira para caminar.

9. P.G. Carmen, Juan, Lupe y Cecilia en angulación cenital. Alberto baja las escaleras, mientras Carmen continúa forcejeando con Juan. Alberto llega y toma a Juan del brazo mientras le dice a Carmen y Lupe que él se encargará. Juan le dice a Alberto que no tomó.

10. P.M.C. Cecilia en angulación frontal observa todo lo sucedido mientras se muestra preocupada. Voz *in* de Juan quien afirma que no tomó.

11. P.G. Alberto, Juan, Carmen, Lupe, Cecilia y Juan en angulación cenital. Alberto carga a Juan y lo sube por las escaleras. Paneo que sigue la trayectoria de Alberto y Juan para después dirigirse a Carmen, Lupe y Cecilia.

12. P.G. Carmen, Lupe y Cecilia en angulación cenital. Carmen se refugia en Lupe y comienza a sollozar, Lupe la acaricia suavemente. Música *off* .

13. P.P. Juan en angulación lateral, está bañándose. *Zoom in*, Alberto está ayudando a Juan a bañarse mientras le dice que con el baño se compondrá.

14. P.A. Alberto entra en una habitación y camina hacia la cama. Juan se encuentra sentado visiblemente cabizbajo. Alberto se encuentra parado a un lado de Juan, Juan gira a verlo para después afirmar que si lo va a regañar o darle una paliza que comience de una vez. Alberto lo observa después se sienta tranquilamente a un lado de Juan, le da un leve golpe en la pierna y afirma que sólo a los animales se les trata a golpes y que él ya es un hombrecito para entender razones y que es una verdadera lástima que a su edad lo tenga dominado el alcohol.

15. P.M.L. Alberto sentado a un lado de Juan continúa, toma de la barbilla al joven y le levanta el rostro para después afirmar que si no se ha dado cuenta que aún tiene un largo camino por recorrer. Música *off*

16. P.M.L. Juan de frente. Alberto en angulación escorzo prosigue afirmando que el mal que tiene Juan tiene remedio, que si lo sabía. Juan se mantiene callado cabizbajo. Música *off*.

17. P.M.L. Alberto sentado a un lado de Juan continúa afirmando que si así como lo escucha. Música *off*.

18. P.M.L. Juan de frente. Alberto en angulación escorzo, ninguno de los dos dice nada. Música *off*.

19. P.M.L. Alberto sentado a un lado de Juan observa al joven. Música *off*.

20. P.M.L. Juan de frente. Alberto en angulación escorzo. Juan le dice suavemente a Alberto que no entiende.

21. P.M.L Alberto sentado a un lado de Juan le dice a este que es muy fácil que la bebida no es un vicio sino una enfermedad que se puede curar, claro si el enfermo pone un poco de su voluntad.

22. P.M.L. Juan de frente. Alberto en angulación escorzo. Alberto afirma que todo dependerá de que sí el enfermo está dispuesto a poner de su parte, ahora que si en lugar de eso va a comenzar a reprocharse será el cuento de nunca acabar.

23. P.M.L. Alberto sentado a un lado de Juan. Juan en angulación escorzo. Alberto prosigue afirmando que si no está dispuesto a poner de su parte terminará tirado en las calles como si fuera una basura y tu no quieres eso para ti.

24. P.M.L. Juan de frente. Alberto en angulación escorzo. Juan le pregunta a Alberto que qué debe hacer para curarse.

25. P.M.L. Alberto de frente sentado a un lado de Juan. Juan en angulación escorzo. Alberto le dice a Juan que no se preocupe que su mal tiene remedio, mientras le toca suavemente la cabeza con la mano, lo que necesita ahora es descansar.

26. P.M.L. Alberto se incorpora de la cama y camina, Juan lo detiene, oye. Música *off*.

27. P.M.C. Juan en angulación frontal, sentado en la cama se dirige a Alberto y le dije que nunca creyó que fuera tan bueno.

28. P.P. Alberto en angulación lateral escucha a Juan y responde que para eso es su padre, ¿qué no?, y que además van a ser muy buenos amigos.

29. P.M.C. Juan en angulación frontal, sentado en la cama escucha y observa a Alberto.

La secuencia ha sido elegida porque corrobora el eje articulador de la problemática del filme. Realmente como pudimos observar en la parte previa, nosotros ya habíamos visto este despliegue de paternidad en Alberto, sin embargo, durante este fragmento le otorgamos otra dimensión mucho más profunda a las acciones del personaje de Vicente Fernández. En términos técnicos la secuencia es muy sencilla, lo único que resulta medular es el fondo musical que ayuda mucho a guiar el estado

emocional de los protagonistas, pero en general, lo que parece relucir con fuerza es otra vez el aire “paternal” del actor Vicente Fernández.

El fragmento comienza con Alberto reposando tranquilamente sobre una cama, en el plano siguiente vemos a Carmen, Juan, Lupe y Cecilia en angulación cenital, las mujeres forcejean con el joven que apenas se puede mantener en pie, después sabemos por boca de Carmen que el joven se encuentra embriagado, sin embargo, la siguiente acción del joven nos da la indicación de que no se encuentra del todo bien, cuando estando erguido está a punto de caer. En el plano 4, Cecilia se sobrecoge a todo lo que está ocurriendo se muestra angustiada y sufriendo por la situación (ver Fotograma 18). La discusión llega a oídos de Alberto quien rápidamente se levanta para saber que es lo que está ocurriendo, (planos 3 y 4). Lo que nos muestra el filme es un plano subjetivo de lo que, supuestamente, observa Alberto: Juan, Carmen y Lupe está forcejeando mientras Carmen visiblemente molesta le cuestiona a su hijo que este ebrio y que lo estén observando sus hermanos. En el plano 6 la película tiene cuidado de mostrarnos el dramatismo que debería proyectar la secuencia cuando nos muestra a Cecilia otra vez angustiada y abrazándose a sí misma como síntoma de que se siente vulnerable.



Fotograma 18

A pesar de la visible angustia de Cecilia ella es ignorada por el resto de los participantes de la situación ya que la tensión continua, así en el plano 7, Juan, Carmen y Lupe siguen forcejeando, él intentado subir las escaleras, cuando es evidente que no puede hacerlo. Y luego en un acto de desesperación y para ponerle fin a la situación, Carmen y Lupe lo sueltan y Juan está a punto de caer al piso. El plano 8 nos muestra a Alberto reaccionando a la situación moviendo la cabeza en señal de reprobación (Fotograma 19), luego en el plano siguiente lo observamos bajar rápidamente para ponerle fin a la situación, en el plano 10, la película nos vuelve a mostrar a Cecilia que ayuda a enviar el mensaje de que la situación es delicada que hay que ver esto con preocupación, tristeza y dolor. En el plano 11, Alberto llega a resolver la problemática, quien ya ha bajado las escaleras y carga con facilidad a Juan para subirlo rápidamente a su habitación, sin embargo, la película realiza un paneo que nos deja ver a Carmen refugiándose en Lupe y sollozando, luego un leve corte nos acerca a este mismo plano, pero en *zoom in* (plano 12) mientras Cecilia se encuentra en el fondo también abrazándose a sí misma.



Fotograma 19

El plano 13 nos muestra la resolución a la que Alberto sometió a Juan, le ayuda a bañarse para bajarle la borrachera, mientras le dice que con eso se compondrá. En el plano 14, se puede ver a Alberto cruzar la habitación para acercarse a Juan, este se haya muy cabizbajo, se sienta junto al joven quien le replica que si va a comenzar a regañarlo o darle una paliza, comience de una vez. Alberto lo toca suavemente de la pierna y contesta que sólo a los animales se les puede tratar a golpes y que Juan ya es un hombrecito para no saber qué es lo que está pasando y que es una verdadera lástima que a su edad esté dominando por el alcohol (Fotograma 20). Luego lo que vemos es una serie de planos que se intercalan para dar forma a la conversación que sostiene Juan Y Alberto, él se muestra sereno y visiblemente paternal cuando le dice al joven que aún le hace falta mucho camino por recorrer, mientras le levanta suavemente el rostro (plano 12), luego Alberto afirma que el problema que tiene Juan tiene remedio, ambos se observan silenciosos (plano 15). Luego el plano 17 interrumpe el silencio entre ambos cuando Juan afirma que no entiende, Alberto afirma que el problema de alcoholismo no es un vicio sino una enfermedad y que es posible curarse siempre que se ponga un poco de voluntad, el joven lo observa (plano 18) mientras el personaje de Fernández prosigue afirmando que el alcoholismo depende de que tan dispuesto esté el enfermo para poner de su voluntad y resolver el problema, ya que reprocharse y reprocharle solo agudizará el problema y será un cuento de nunca acabar. Finalmente, en el plano 20, Alberto es contundente cuando le dice a Juan que si no pone de su parte va a terminar en las calles tirado como si fuera una basura y eso no es algo que él quiere para sí.



Fotograma 20

Juan se muestra intrigado y en el plano 21 le pregunta a Alberto que es lo que debe hacer para curarse, este responde que por ahora no se preocupe, mientras toca suavemente la cabeza del joven (ver Fotograma 21) y decirle que ahora lo que necesita es descansar (plano 22) se incorpora de la cama y camina hacia la puerta para ser detenido por Juan con un: "Oye". En el plano 24 Juan le enuncia que nunca pensó que fuera tan bueno, a lo que Alberto responde que para eso es su padre, y que serán buenos amigos, Juan lo observa en el plano 25.



Fotograma 21

La película pretende constituir, alrededor del alcoholismo de Juan, un amplio dramatismo y una problemática que Carmen no ha podido afrontar. Así, en los primeros planos, el filme nos muestra la incapacidad de la madre de enfrentar con eficiencia el hecho que Juan haya llegado borracho, ella está frustrada seguramente y la película la muestra incapaz de saltar la situación, o por lo menos el mensaje que va tejiéndose es que, los gritos y las guantadas con las que Carmen intenta controlar a su hijo no son las adecuadas. Empero la aparente frustración y enojo que se mantiene en el rostro de la madre, contrastan con Cecilia cuya expresión se encuentra embargado de triste y dolor, mientras su hermano intenta mantenerse en pie (Fotograma 18). No hay ningún dejo de comicidad en esta secuencia, que se caracteriza por ahondar más en las problemáticas de la familia y en la capacidad de respuesta de Alberto frente a ellas.

Carmen, como ya mencionamos, se muestra torpe e irracional frente a la serenidad con la que Alberto reacciona. Así, lo vemos bajar presuroso pero sereno frente a los gritos y golpes que profiere Carmen a su hijo. De ahí parece derivarse la reacción posterior de Juan, quién le pide a Alberto que, si lo va a regañar, o darle

una paliza, lo haga de una vez. Alberto desde el principio se muestra tranquilo, carga con una facilidad a Juan, pero no sólo eso, sino que además lo sube tranquilamente por las escaleras mientras este sigue luchando. Luego lo mete a la regadera a fin de bajarle la borrachera, para después acercarse a él para ayudarlo a reflexionar sobre su vida. Pongamos, sin embargo, otra vez la mirada sobre Carmen, quien tras de haber sido despojada de la posibilidad de disciplinar y educar a su hijo, se refugia en Lupe, ahí la vemos frágil y dolida frente a lo que ocurre, pero hay que ver que la película no quiere que la interpretemos como una mala madre, por eso tiene cuidado en mostrarnos sus esfuerzos por ayudar pero simultáneamente reprender a Juan, lo sabe en riesgo de subir una escalera en las condiciones en las que se encuentra, por eso ella y Lupe intentan auxiliarlo, luego ante la insistencia de él, lo deja que ande solo pero no puede y estando a punto de caer ella está ahí para sostenerlo. Es sumamente simbólico esto, pero sobre todo parece leerse bajo la premisa de que el filme quiere dejar asentado que, en los problemas por los que transita Juan, Carmen no ha estado ausente del apoyo o los intentos de corrección. Derivado de lo señalado el mensaje de la secuencia se construye bajo la premisa de que, las personas que aman a Juan que podía ayudarlo parecen no estar en posibilidad de hacerlo, a pesar de que lo intenten

El contraste de las reacciones y las posibilidades de solución ante el alcoholismo de Juan se dejan sentir cuando observamos a Alberto quien, a diferencia de Carmen y Cecilia, y tal como lo hemos mencionado, se mantiene tranquilo frente a la situación. Es sumamente interesante esta relativa polaridad, para descubrir en Alberto un hombre con una amplia capacidad de respuesta y solución, así en un acto de completa practicidad mete a bañar a Juan para sacarle la borrachera, mostrándolo además mojándose él mismo con tal de ayudar a aquel joven que piensa que él es su padre. Una vez que ya se ha logrado resolver el problema inmediato, Alberto se acerca a Juan con toda la paciencia de mundo y le hace saber que lo que le pasa es una enfermedad que puede ser curada, una leve sonrisa mientras lo vemos darle una ligera palmada a Juan en la pierna (Fotograma 20), mientras la música *off* ayuda a darle a la atmosfera un aire de calidez y protección. Juan lo observa como descubriendo un mundo que no conoce y que de

pronto, aquel que imagina que es su padre, le descubre, está admiración que se expresa abiertamente en los últimos segundos de la secuencia son muy importantes para comprender el poder que ha construido Alberto en la familia de Carmen: “No pensé que fueras tan bueno y tan comprensivo”, expresa Juan, mientras una ligera sonrisa de satisfacción se dibuja en el rostro de Alberto al escuchar estas palabras. Alberto responde a la altura de la expectativa y explica que así debe serlo porque es su padre al tiempo que agrega que además serán muy buenos amigos.

Como hemos mencionado la demostración de la capacidad de solución por parte de Alberto se tejen por cada práctica que ha hecho, pero también por la forma en que las ha puesto en marcha. El personaje de Vicente Fernández se mantiene sereno y ecuánime a fin de no provocar más tensión, pero sobre todo por investir al personaje de un tono de sabiduría frente a la vida, que resulta vital para un joven en búsqueda de su identidad a través de una figura de autoridad. La sonrisa leve que se descubre en el rostro de Alberto también es importante porque establecen el disfrute y el goce que siente el personaje frente a las palabras de su “hijo”. Así la secuencia no sólo expuso y tendió los caminos para solucionar el problema de Juan, sino que además construyó un lazo entre ambos, un lazo que no sólo se vive de Juan a Alberto sino también de Alberto a Juan, la pregunta que se plantea aquí es si este vínculo se mantendrá a lo largo de la trama y logrará resistir la paternidad de Ramón.

Secuencia XXVIII. El reproche de Ramón (55'56'')

1. P.A. Ramón en angulación contrapicada está en el salón, manotea afirmando que ésta ya no es su casa. Camina para acercarse a Carmen, a ella le dice que Lupe le falta al respeto, sus hijos lo ven como un extraño y Carmen, desde que Alberto llegó, no tiene tiempo para estar a solas con él por un momento. Carmen lo escucha, se encuentra cruzada de brazos, al escuchar esto último se gira a contestarle a Ramón, a quien le cuestiona enérgicamente que, quién tiene la culpa, que aquel intruso lo trajo él, qué acaso ya no lo recuerdas. Ramón gira la cabeza para esquivarla y no verla. Carmen prosigue afirmando que el cariño de los hijos hay que ganárselo día

con día y él jamás se ha preocupado por ellos que, si quiere que de la noche a la mañana sus hijos lo adores, ese infeliz a hecho más en 8 días que él en tantos años. Carmen se gira mientras Ramón se acerca a ella para explicarle.

2. P.M.L. Alberto abre la puerta y entra a la habitación.

3. P.M.L. Carmen y Ramón en angulación contrapicada. Carmen está de espaldas a Ramón, ambos giran a ver la puerta.

4. P.M.L. Alberto está parado frente en la puerta, pide perdón y balbucea que los niños desean algo.

5. P.M.L. Ramón y Carmen en angulación en angulación normal. Ramón le pide a Alberto que pase, ya que llega en el momento oportuno. Carmen voltea a ver a Ramón.

6. P.M.L. Alberto cierra la puerta, por un momento se detiene. Voz in de Ramón que le pide a Alberto que se acerque. Alberto camina hacia donde están Ramón y Carmen.

7. P.A. Ramón y Carmen están parados y Alberto se les acerca. Ramón se dirige a Carmen y le pide que vea bien al hombre al que adoran sus hijos.

8. P.M.C. Ramón y Carmen, ella tiene los brazos cruzados en la cintura. Ramón prosigue afirmando que es este el que ha hecho tanto por sus hijos en ocho días.

9. P.P. Alberto está sonriendo con la cabeza un poco inclinada. Voz *in* de Ramón quien le dice “infeliz” a Alberto, lo que provoca que este desdibuje la sonrisa. Ramón prosigue afirmando que aquel infeliz, como Carmen lo califica, es un vividor que jamás ha hecho nada en la vida.

10. P.M.C. Ramón y Carmen están viendo a Alberto. Música *off*. Ramón afirma que Alberto es un jugador a quien le pago un sueldo. Carmen gira a ver a Ramón visiblemente extrañada. Música *off*. Ramón prosigue afirmando que sí, así como lo escucha, se dirige a Carmen y afirma que le pareció muy bueno pero cada palabra, cada gesto de bondad hacia ella y sus hijos, él los pago.

11. P.P. Alberto está escuchando a Ramón y mueve ligeramente la cabeza en señal de negativa. Música *off*.
12. P.M.C. Ramon y Carmen observan a Alberto. Carmen lo niegue y se dirige a Ramón afirmando que aquello que afirma no puede ser cierto. Música *off*.
13. P.P. Alberto está escuchando para después afirmar que aquello que ha dicho Ramón es verdad. Música *off*.
14. P.M.C. Ramón y Carmen está escuchando a Alberto. Carmen ve fijamente a Alberto, mientras Ramón observa a Carmen.
15. P.P. Alberto se dirige a Carmen y le dice que para ser exactos Ramón le ha entregado 2 millones 800 mil pesos.
16. P.M.C. Ramón voltea a ver a Carmen y asegura que fue él quien pagó los gastos de hotel y viaje para que ella y los niños fuera a escucharlo cantar. Carmen está observándolo fijamente. Música *off*.
17. P.P. Alberto interrumpe a Ramón y afirma que también éste último compró el piano de Cecilia, y le pide a Ramón que continúe su biografía.
18. P.M.C. Ramón está observando a Alberto, mientras Carmen observa a Alberto. Voz *in* de Alberto quien le pide a Ramón que le cuente a ella sobre sus cartas de suicidio para pedirle dinero.
19. P.P. Alberto en angulación frontal del pide a Ramón que lo cuente todo de una vez.
20. P.M.C. Ramón y Carmen están viendo a Ramón, ella cuestiona a Alberto si entonces cada caricia, cada beso que les dio a sus hijos fue pagado.
21. P.P. Alberto está escuchando a Carmen y cuando escucha sus últimas palabras desdibuja la sonrisa.
22. P.M.C. Carmen se dirige a Ramón a quien le cuestiona a este haberles permitido a sus hijos que quisieran a Alberto. Ramón solo observa el piso. Carmen

se dirige ahora a Alberto y le dice que fue muy tonta por defenderlo. Carmen observa a Alberto y lo califica de hipócrita. Música *off*.

23. P.P. Alberto está escuchando a Carmen y desdibuja su sonrisa. Música *off*.

24. P.M.C: Carmen y Ramón observan a Alberto. Carmen califica a Alberto de vendido. Música *off*.

En términos formales, esta secuencia es muy corta y con pocos planos, lo cual no significa que no aporte datos importantes para la comprensión de las masculinidades, ya que la hemos elegido en tanto que nos permite mostrar, la masculinidad y paternidad frente a la cual se encuentra confrontada la representación de la masculinidad de Alberto; así como la forma en que Ramón, el antagonista, entiende la pérdida gradual de poder al interior de su familia. Es decir, la secuencia nos da la oportunidad de comprender los límites identitarios de ambas masculinidades y paternidades al tiempo que nos da una prueba de la forma en que el filme entiende la constitución de la autoridad paterna. Ambos elementos resultan valiosos para las representaciones de las masculinidades del filme, al permitirnos poner sobre la mesa las dinámicas complejas de la constitución de la paternidad y postular que la paternidad implica, en ambos varones, el ejercicio del poder por medio de la autoridad.

La secuencia sucede prácticamente en planos medios, ya sea que estos sean largos o cortos, así como en primeros planos los cuales, oportunamente, son utilizados para que la película nos muestre a Alberto y sus reacciones frente a lo que acontece en estos minutos. El fragmento comienza con Ramón levantándose de una silla para comenzar a reprocharle a Carmen respecto al papel que está teniendo Alberto al interior de su familia: “esta ya no es mi casa”, “Lupe me falta al respeto”, “mis hijos me ven como un extraño” y “Carmen ya no buscas un momento a solas para estar conmigo”, afirma Ramón mientras manotea y sube el tono de su voz. En el mismo plano 1, Carmen escucha a su pareja y se mantiene cruzada de brazos, casi indiferente frente a la tragedia que le está sucediendo a Ramón (Fotograma 21). “Tú lo trajiste, ¿qué acaso ya no lo recuerdas?”, responde Carmen colocando un límite frente a los reproches del padre de sus hijos. Luego sobreviene

la declaración esencial cuando el personaje de Blanca Guerra afirma con un tono de voz alto que: el cariño de los hijos hay que ganárselo día a día y, Ramón, nunca se ha preocupado por ellos. Ramón no da marcha atrás solo esquivo el encuentro de miradas, luego toma la voz otra vez Carmen quien afirma que ese infeliz, es decir, Alberto, ha hecho más por la felicidad de sus hijos en ocho días que el propio Ramón en tantos años. Como resultado de esta tensión, al finalizar el plano Ramón intenta mantener cercanía con ella, pero esta lo esquivo.



Fotograma 21

El plano 1 es interrumpido por la llegada de Alberto (plano 2), quien abre la puerta y entra a la habitación, así en el plano siguiente, el filme nos muestra a Carmen y Ramón observando el arribo de Alberto, este se mantiene parado frente a la puerta y pide disculpas por la interrupción, para después balbucear que los niños desean algo. El personaje de Fernández no termina de decir el motivo de su llegada pues es interrumpido por Ramón (plano 4), quien le pide que pase pues ha llegado en el momento adecuado. En el plano siguiente, Alberto cierra la puerta, mientras recibe la indicación por parte de Ramón de que se acerque, aquel lo hace y se coloca frente a la pareja.

En el plano 7, Ramón comienza la diatriba, dirigiéndose a Carmen, señala a Alberto, afirmando que este es el hombre al que adoran sus hijos, el que ha hecho tanto por ellos durante 8 días. El plano 9 nos muestra Alberto en primer plano quien está sonriendo ante estas primeras palabras (Fotograma 22), sin embargo, esta se va desdibujando lentamente cuando escucha a Ramón referenciar las palabras previas de Carmen, cuando esta lo llamo infeliz, para después afirmar que además es un vividor que jamás ha hecho nada en la vida. Luego el plano 10 nos muestra otra vez a Carmen y Ramón, este último mantiene su necesidad de seguir vilipendiando a Alberto, asegurando que es un vividor, a quien le pago un sueldo para hacerse pasar por el padre de sus hijos. En el mismo plano Carmen al escuchar las palabras de Ramón lo voltea a ver visiblemente extrañada, este prosigue afirmando que sí, así como lo escucha, se dirige a Carmen y afirma que a pesar de que Alberto le pareció muy bueno, realmente ocurre que cada palabra, cada gesto de bondad hacia ella y sus hijos, él los pagó.



Fotograma 22

En el plano 11, un primer plano nos vuelve a mostrar a Alberto, quien tras de escuchar las palabras de Ramón, mueve de forma muy ligera la cabeza en señal de

negativa (Fotograma 23). En el plano siguiente volvemos a ver a Ramón y Carmen, ella se muestra incrédula de las palabras del padre de sus hijos y se dirige a este tratando de encontrar la verdad mientras le dice a este que aquello no puede ser cierto (plano 12). Otra vez un primer plano nos muestra a Alberto quien se dirige a Carmen para interpelar que aquello que ha dicho Ramón es cierto. El plano 14 nos muestra la reacción de Carmen frente a las palabras de Alberto, a quien observa fijamente, mientras Ramón observa a su vez a Carmen. Luego otra vez un primer plano (plano 15) nos permite ver la reacción de Alberto, quien le aclara a Carmen que, para ser exactos, Ramón le ha entregado 2 millones 800 mil pesos.

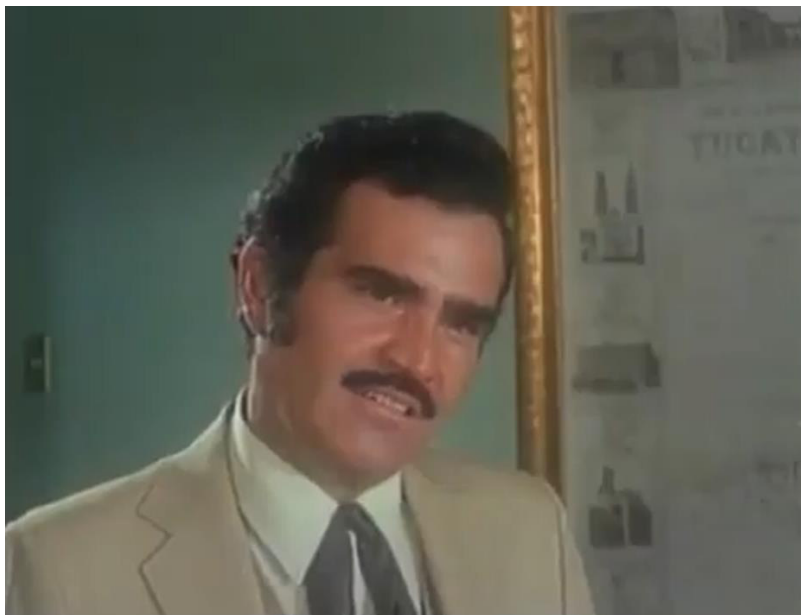


Fotograma 23

Ramón agudiza la situación cuando, en el plano 16, le dice a Carmen que de hecho él fue quien pago los gastos de hotel y del viaje para que ella y los niños fueran escucharlo a cantar; tras de esto, Carmen observa fijantemente al padre de sus hijos. Sin embargo, el discurso de Ramón es interrumpido por Alberto de nuevo cuenta, para asegurar que además fue este quien le compro el piano a Cecilia y que por favor continúe relatando su biografía. En el plano 18, Ramón y Carmen están de pie observando a Alberto, quien afirma que Ramón debe agregar a toda la triaba

contra él, las cartas de suicidio que le envió para pedirle dinero. Un primer plano nos vuelve a mostrar a Alberto quien aparece pidiéndole a Ramón que cuente ya todo de una vez.

En el plano 20, Carmen se rompe y cuestiona a Alberto sobre si el cariño que les ha ofrecido a sus hijos fue pagado, la reacción de Alberto la vemos a través de un primer plano (plano 21), cuando desdibuja otra vez la sonrisa que había en sus labios (Fotograma 24). El plano 22, nos muestra a Carmen dirigiéndose furiosa a Ramón, cuestionándole el haber permitido que aquello que le ha dicho Alberto se lo haya hecho a sus hijos. Ramón gira la mirada hacia el piso, mientras Carmen se mantiene furiosa, reprochándole ahora Alberto, a quien le dice que ha sido muy tonta por continuar defendiéndolo, calificándolo además de hipócrita. Tras de esto, Alberto quita la sonrisa que había en su rostro, luego en el plano 24, Carmen da la estocada final cuando llama a Alberto, vendido.



Fotograma 24

La secuencia, como ya comentamos antes, es muy simple con relación al uso de recursos cinematográficos, aunque ocurre que aquí es muy importante la música ya que auxilia bastante a guiar respecto a los momentos de mayor tensión en esta conversación entre Ramón, Alberto y Carmen. Igualmente, tal como ya sugerimos,

es sintomático la forma en que la película desea que observemos a Alberto, a pesar de que hay una fuerte carga dramática en lo que está pasando con Carmen y Ramón, los primeros planos se reservan para el personaje de Vicente Fernández. Es sobre Alberto que la película desee que posemos la mirada, por eso el cambio de planos tan evidente entre él y el resto de los personajes.

Entonces estos primeros planos nos ayudan a observar, cómo la sonrisa franca de Alberto se desdibuja ante las palabras de Ramón y Carmen. La revelación referente a que, el afecto que les ha demostrado a los hijos de Carmen es producto de un acuerdo explícito entre Ramón y él, parece calar hondo dentro del personaje de Fernández, quien hasta ahora apenas se había mostrado amedrentado por las problemáticas que tenía que enfrentar. Hay que leer lo ocurrido en la cronología de la secuencia, ya que en principio todo comenzó como una queja, por parte de Ramón, alrededor del papel que había comenzado a tener Alberto al interior de su familia. En el primer plano, sumamente largo con relación al movimiento de los personajes, la película nos mostró a Ramón quejándose amargamente de que lo que él solía ser para Juan, Cecilia, los gemelos, la propia Lupe, así como la propia Carmen, y cómo esto había cambiado.

La forma en que Ramón enumera estos espacios donde antes él era una pieza fundamental es sintomática. Habla en principio de la casa, es decir, del espacio físico; después afirma que Lupe (la mujer que apoya en las labores domésticas) le falta al respeto; sus hijos lo ven como un extraño y Carmen no ha construido un momento para que ellos dos estén solos. Es sobre estos 4 espacios donde Ramón se siente desplazado por Alberto, y es donde Alberto se ha encumbrado como el eje de esta familia. Pongamos atención justamente en las referencias que realiza Ramón porque parecen importantes dentro de la lectura o la representación que realiza la película entorno a la familia, o más concretamente a la construcción de un hogar. Es importante entonces como es que a Ramón no sólo le duele la pérdida o más bien el extrañamiento que han hecho sus hijos, que en principio pareciera lo más importante o sobre lo que es más evidente la presencia de Alberto, sin embargo, Ramón no se limita a hablar sobre sus hijos, sino que se

queja de que la casa ya no es su casa, y que Lupe le falta al respeto y Carmen parece ya no querer estar con él. La casa como un espacio donde habitar, que reconoce como suyo, de su propiedad; Lupe, quien en principio debía de respetarlo porque era el jefe de la casa y Carmen, como la mujer dispuesta a amarlo, a estar con él, han desaparecido frente a la presencia de Alberto.

Ramón parece celoso, pero también desautorizado frente a Alberto, y Carmen poco hacer para amilana el malestar del padre de sus hijos. Ella parece incisiva, pero molesta y cansada de la situación cuando le reprocha que él mismo trajo a ese intruso, luego agrega que ese “infeliz” ha hecho más por sus hijos en 8 días que él en tantos años, “el cariño de los hijos hay que ganárselo”, enfatiza Carmen. Es un duro golpe para un hombre que ha proveído lo necesario económicamente para que ellos estén bien y eso explica la reacción virulenta con la que responde Ramón. La llegada de Alberto resulta crucial, y permite descargar la furia de Ramón, éste atrae al personaje de Vicente Fernández que llega ahí para atender una situación referente a los niños, naturalmente.

Ramón es irónico cuando se refiere a Alberto, luego le asesta un golpe, lo acusa de jugador y de vividor, mientras una música *off* entra para hacernos saber que aquello debió de ser doloroso, luego la manera en que Alberto borra la sonrisa con que inicialmente arribo, es esencial para entender que aquella situación no es para nada placentera (Fotograma 24). Sin embargo, podría haberse ido y no continuar con esa conversación que abre un mundo que a todas luces Alberto quiere olvidar o dejar oculto, pero se queda, y muy al contrario, provoca a Ramón cuando habla de los 2 millones 899 mil pesos que le ha entregado, pide que se mencione las cartas de suicidio por medio de las cuales pedía dinero, cuando reconoce que fue Ramón quien suministro el dinero para que lo fueran a ver al palenque y compró el piano para Cecilia.

Pongamos un poco de atención en la lista de elementos que ha aportado Ramón a la familia, ya que lo descrito se refiere exclusivamente a la proveeduría económica y material. Esto parece significativo porque es la representación con que Ramón entiende el ejercicio de su paternidad. En principio esto no es aceptado por

Carmen, quien durante un primer momento (plano 1) nos ha hecho saber que Alberto ha aportado más a la familia que Ramón en tantos años, desde luego que estamos ante un elemento muy valioso para la mirada sobre la construcción de la paternidad de ambos personajes, ya que pone sobre la mesa la premisa del padre proveedor, por lo que debemos colocar especial interés en el reproche tejido por Carmen con relación a que cada caricia y cada beso fue pagado. Carmen no reprocha el hecho de que las cosas que Alberto le dio a sus hijos realmente no hayan sido financiadas por él, sino la falsedad detrás del cariño, esto es muy importante porque el amor es la pieza fundamental para Carmen en la constitución de la paternidad, o por lo menos estos es lo que se sugiere en la presente secuencia.

Desde luego, para Ramón la lectura es muy diferente de ahí la manera contundente en que ha destruido la representación que se tenía sobre Alberto. Sin embargo, tómese en cuenta que otra vez, tal como ya lo enunciamos en la secuencia XIX, Ramón también ha aportado los recursos a Alberto justo por el enorme cariño que parece sentir por sus hijos. La película ni siquiera lo menciona y al contrario parece esforzarse en mostrar a Ramón como un rey a punto de perder su corona, esto es muy trascendental ya que coloca a Ramón en una situación, no tanto de defensa de un territorio, que sabe perdido, sino de un tirano que no tuvo piedad de Alberto. Aquí el estoicismo con el que acepta la verdad Alberto es igual de sustancial, porque vuelve la aceptación un acto de valentía; de ahí se comprende la manera en que se desenvuelve Vicente Fernández: tranquilo, mesurado, apenas inalterado y abriendo la posibilidad de hablar de una vez por todas sobre todo lo que es él, pasando de la sonrisa a la tranquilidad.

Desde luego que la película se esfuerza por constituir este desface y presentarnos las masculinidades de ambos varones en líneas contrarias. Sin embargo, a pesar de los gritos y las denostaciones para Alberto lo cierto es que él logrará dejar en resabio de honestidad que tiene fuertes implicaciones para el ejercicio de su paternidad. Por otro lado, también hay que visualizar que la propia Carmen nos trae indicaciones muy importantes alrededor del propio Ramón, a quien también le reprocha el haber permitido que sus hijos construyeran cariño por alguien

que se estaba vendiendo. Eso al final es el sedimento que nos deja el filme respecto a Ramón, el cuestionamiento alrededor de su paternidad, ya que el filme no le otorga la posibilidad de explicarse o de enmendar, de decirle a Carmen por qué hizo las cosas, en la forma en que las hizo. La película entonces articula esta aparente confrontación con un amplia ventaja de información por parte de Ramón con respecto a Alberto, sin embargo, a pesar del proceso a través del cual se pone a la luz los amplios defectos del personaje de Vicente Fernández, la pregunta que se plantea aquí es ¿si realmente esta secuencia ha logrado enviar el mensaje de que Alberto ha sido un mal padre o lo que ha hecho en su pasado es suficiente para opacar la manera en que ha venido a resolver los problemas que existen en la familia de Carmen? Hasta ahora, a pesar de la naturaleza complicada de la secuencia para el propio Alberto, lo cierto es que en la constitución del lenguaje audiovisual y con ello la utilización de los primeros planos pareciera que la respuesta es que no, a pesar de todo, Alberto no sale derrotado de esta conversación.

Secuencia L. La declaración de amor (85'08'')

1. P.M.C. Carmen en angulación frontal, Alberto camina de espaldas a ella. Alberto se detiene y le pregunta a Carmen que le está ocurriendo, ella responde que nada. Música *off*.
2. P.P. Carmen en angulación frontal, ella desenfocada. Alberto detrás de ella afirma que durante todo el día ha intentado encontrar un momento para hablar a solas con ella. Carmen al escucharlo se gira suavemente. Música *off*.
3. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, observa a Alberto. Música *off*.
4. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal, le dice a Carmen que se da por vencido pues está enamorado de ella. Música *off*.
5. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, le contesta que está pasando por un momento difícil para una declaración de amor. Música *off*.

6. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal, escucha las palabras de Carmen y baja decepcionado la mirada, después levanta el rostro y le interpela que a él no puede mentirle, que él está consciente que él también la quiere, y le pregunta que: ¿por qué lo niega? Música *off*.

7. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, le reprocha que él es un mentiroso o un cínico, ¿no le mostró el retrato contra la pared? Supuestamente de la mujer que más ha querido en la vida. Música *off*.

8. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal, le responde que lo que le dijo es cierto pero que la presencia de Carmen ha borrado todos los recuerdos de María.

9. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, le responde que cómo creerle si él es un jugador de oficio y ella tiene que pensar en el porvenir de sus hijos. Música *off*.

10. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal, escucha las palabras de Carmen, que afirma que él nunca podría dárselos, él baja la mirada. Música *off*.

11. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, le pide perdón a Alberto y le dice que la perdone que no quiso ofenderlo. Música *off*.

12. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal le dice que efectivamente nunca podría ofrecerles todo lo que Ramón les da. Música *off*.

13. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$, escucha a Alberto y baja la mirada. Música *off*.

14. P.P. Carmen en angulación escorzo. Alberto en angulación frontal, le dice a ella que hasta nunca y feliz navidad. Alberto camina. Música *off*.

15. P.P. Alberto en angulación escorzo. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$. Alberto sale y Carmen suspira apesadumbrada. Música *off*.

Esta secuencia parece ser la más corta de todas las que serán analizadas en esta película y habría que señalar que en términos de lenguaje cinematográfico no implica demasiado esfuerzo de exégesis ya que la película es muy explícita en cuanto a la forma en que es ejecutada, por ello mismo sin muchos rodeos, nos muestra un elemento que ya ha sido abordado en este trabajo de investigación y que en principio pareciera menor en medio de la construcción de la masculinidad de Alberto: la proveeduría económica. La utilización de recursos es muy básica, solo tal vez la música *off* que se escucha de fondo, constituida a través de unos violines, ayuda bastante a darle al fragmento un aire de ternura, pero también de melancolía a la pareja. Sin embargo, todo el significado recae sobre el discurso verbal de Alberto y Carmen, quien confiesa y acepta que se ha enamorado de Carmen, mientras ella lo rechaza.

En este sentido, con relación al significado de la masculinidad, la secuencia pareciera en principio no decirnos nada nuevo: se trata sólo de la declaración de un hombre enamorado, sin embargo, en el tejido general de la película esta resulta muy significativa porque apunta una representación alrededor de la masculinidad de Alberto, al tiempo que va acercándose al cierre de la historia narrada. Es por ambas razones que la hemos elegido ya que, por un lado, de forma estructural nos da cuenta de la manera en que debía tejerse la masculinidad, y no únicamente la paternidad; y por otro, nos hace avanzar hacia la resolución del drama en lo general.

La secuencia comienza con Alberto caminando en el fondo acercándose a Carmen para preguntarle si algo le está ocurriendo, ella responde tibiamente que no, que no le está ocurriendo nada. El plano siguiente pretende darle más énfasis a la presencia de Alberto por ello, de ahí que veamos desenfocada a Carmen, dándonos la oportunidad de colocar nuestra atención en él quien afirma que: todo el día ha intentado encontrar el momento para hablar con ella; luego el plano siguiente nos muestra un cruce de miradas entre la pareja que da pie a una conversación entre ambos (Fotograma 25). En el plano 4, Alberto prosigue y afirma que se da por vencido y que se ha enamorado de ella.



Fotograma 25

Carmen apenas si se inmuta, “estoy pasando por un momento difícil”, le dice a Alberto (plano 5), este se torna cabizbajo, pero se reestablece para interpelar que, a él no le puede mentir porque está consciente que ella también lo quiere, y cuestionarle el por qué lo niega. En el plano 7, ella reprocha que: “o este está mintiendo ahora o es demasiado cínico, ¿qué acoso no le mostré el retrato contra la pared de la mujer que, supuestamente, más ha querido en la vida?” Alberto le interpela, en el plano siguiente, que reconoce que lo dijo, pero su presencia ha borrado todos los recuerdos de María. En el plano 9, Carmen responde con escepticismo afirmando que él es un jugador de oficio y que ella tiene que pensar en el porvenir de sus hijos. En el plano 10, a pesar de que Alberto no está hablando, el filme nos coloca a Carmen en angulación escorzo y otorgándonos la posibilidad de observar la reacción del personaje de Fernández (ver Fotograma 26) frente a lo que ella le está diciendo: “lo que les da Ramón, Alberto nunca podría dárselos a sus hijos”, concluye.



Fotograma 26

En el plano 10, la película nos deja ver a Alberto, visiblemente afectado por las palabras de Carmen, ella comprende hasta donde es que ha llegado y le pide perdón sí lo ha ofendido. La conversación continua con un reconocimiento por parte de él, en el plano 12, de que, efectivamente, él nunca podría ofrecerles todo lo que Ramón les da; entonces es ahora ella la que baja la mirada (plano 13, Fotograma 27), luego simplemente él se despide deseándole feliz navidad en el plano 14, mientras ella lo ve retirarse suspirando apesadumbrada (plano 15).



Fotograma 27

Observemos con detenimiento lo que ha ocurrido entre Alberto y Carmen, ya que pareciera, como hemos dicho antes, que estamos ante una simple declaración amorosa y su subsecuente rechazo, sin embargo, en ambas prácticas se tejen importantes nociones normativas de la masculinidad y en este sentido habría que reconocer que esto se lee exclusivamente a través del discurso oral que realizan los dos personajes. Alberto ha reconocido que ama a Carmen, estableciendo que este “reconocer” implica necesariamente que en algún momento lo negó o quiso dejar de lado, entonces es importante el acto de aceptación, de ceder, de colocar su vulnerabilidad frente a la mujer amada en tanto que nos ayuda a comprender la forma en que se moldea su masculinidad. Carmen, responde con una actitud helada y sin muchos aspavientos, luego sus palabras nos explican la razón de su actitud: “está pasando por un mal momento”. Alberto parece cabizbajo frente a esa reacción (Fotograma 26), pero también hay que establecer que él no avanza en la nada, sabe o cree intuir que ella está enamorada de él por eso reprocha a través de un ¿por qué lo niega?

Carmen, efectivamente, no lo niega, pero le cuestiona la veracidad de sus palabras, recordándole que acaso María no era la mujer de su vida. Sin embargo, aunque importante, el rechazo se teje más alrededor de la incapacidad que muestra

Alberto por proveer a sus hijos lo que necesitan, él nunca podría darles lo que Ramón les da, pero ¿qué es lo que Ramón les da? Esto no es enunciado, no se dice, pero se intuye cuando Carmen afirma que Alberto es un jugador de oficio y tiene que pensar en el porvenir, lo más probable entonces es que hablemos de estabilidad financiera, en tanto que el juego puede significar pérdidas económicas, esencialmente, aunque no de forma exclusiva. Realmente ocurre, que la película ya nos había otorgado una cierta cantidad de información para que podamos concluir que se está hablando de recursos económicos. Este elemento como lo hemos establecido al principio de este apartado es esencial, en tanto que provoca el rechazo de una mujer que, aparentemente, está enamorado dándonos cuenta de lo medular para la constitución de la masculinidad y con ello de la paternidad.

Carmen arguye que el rechazo deviene porque necesita pensar en el futuro de sus hijos, lo anterior en una tesitura que invita al sacrificio maternal en pos de la felicidad de Juan, Cecilia, Román y Ramón. La película tiene mucho cuidado en edificar, en la boca de Carmen, una explicación que no construya la posibilidad de ver en ella el interés monetario, es por sus hijos nos dice el filme en la conclusión, sin embargo, Ramón también ha sido un certero proveedor por ello también hay que leer sus palabras bajo esta otra realidad. No sólo es entonces el futuro de sus hijos el que estaría en entredicho si acepta a Alberto, sino también su estabilidad financiera, bajo estas condiciones pareciera necesario y justificable, a pesar del dolor que le causa, rechazar al hombre que, al parecer, ama.

La aceptación de Alberto de que, efectivamente, no puede otorgar las mismas condiciones financieras que Ramón le da a los hijos de Carmen posee un aire de victimización nutrida a partir de la utilización de primeros planos, así como las capacidades actorales de Vicente Fernández quien se muestra sufriendo resignado frente al rechazo de la mujer que ama (ver Fotograma 28). De manera tal que a pesar de que Carmen parece argumentar de forma suficiente su rechazo, lo que ocurre con ella no termina por deshacer el significante de que Alberto podría no merecer aquel rechazo, lo cual se puede comprender de manera cabal en la lectura general del filme.



Fotograma 28

Secuencia XLII. I. La cena de navidad (92'40'')

1. P.M.C. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$ está sentada sobre un sillón mira a la nada. Melodía *in* de piano.
2. P.M.C. Juan en angulación frontal está sentado sobre un sillón, con la cabeza inclinada está echando cartas sobre una mesa, levanta la mirada brevemente. Melodía *in* de piano.
3. P.M.C. Doña Carmen está sentada con Román y Ramón de cada lado, ella acaricia suavemente la pierna de uno de ellos, ambos lucen tristes. Melodía *in* de piano.
4. P.M.C. Cecilia de espaldas está tocando el piano.
5. P.D. Una mesa preparada para la cena de navidad. *Travelling* hacia arriba. Carmen sentada a un lado de Doña Carmen, quien tiene a Ramón y Román sentados a cada lado. Juan y Cecilia sentados, ella tocando el piano. Don Pepe

camina de un lado a otro afirmando que: que buena puntada de su yerno irse de viaje en plena noche buena. Carmen le interpela, se levanta y afirma que ya le había dicho que Alberto salió por un asunto de urgencia. Melodía *in* de piano.

6. P.M.C. Don Pepe está fumando un puro observa a su hija y le reprocha que en esta fecha primero está la familia y luego los negocios. Melodía *in* de piano.

7. P.M.C. Carmen escucha a su padre y baja un poco la mirada. Melodía *in* de piano. Sonido *in* de un timbre de puerta.

8. P.M.C. Cecilia sentada frente al piano deja de tocar cuando escucha el timbre y sonríe.

9. P.M.C. Don Pepe deja de fumar y gira a ver a la puerta. Música *off*.

10. P.M.C. Doña Carmen está sentada con Román y Ramón de cada lado. Doña Carmen sonríe y voltea a ver a Román y Ramón, quienes lucen emocionados. Música *off*.

11. P.M.C. Juan sentado en un sillón gira a ver la puerta. Sonido *in* de un timbre de puerta. Música *off*.

12. P.M.C. Carmen hace un gesto con la boca de emoción. Música *off*.

13. P.G. Lupe camina hacia la puerta y abre. Ramón entra por la puerta. Música *off*.

14. P.M.C. Don Pepe en angulación $\frac{3}{4}$ sonríe, pero cuando ve entrar a Ramón desdibuja la sonrisa.

15. P.M.C. Carmen ve entrar a Ramón y baja la mirada melancólica, después se reestablece y camina hacia la entrada.

16. P.M.L. Ramón está parado en la entra. Lupe a un lado de él. Carmen camina hacia él. Lupe camina, mientras Carmen se coloca a un lado de Ramón, le toma del brazo y le da el pésame por la muerte de María de manera silenciosa, y le pide que no les diga nada hasta después de la cena, ambos caminan juntos tomados del brazo para reunirse con los demás.

17. P.G. Carmen y Ramón en angulación lateral, caminan tomados del brazo, Don Pepe parados fumando un puro, Carmen y Ramón caminan frente a él. Travelling lateral. Carmen y Ramón cruzan la sala y se reúnen con el resto de la familia. Carmen se dirige a don pepe, doña Carmen, Juan, Cecilia, Ramón y Román y afirma que Ramón ha venido a pasar la navidad con ellos, después pregunta si no lo van a saludar, doña Carmen es la primera que le da las buenas noches, después Cecilia solamente contesta buenas, y después Juan.

18. P.M.C. Don Pepe afirma que va a esperar arriba.

19. P.G. Carmen, Ramón, doña Carmen, don Pepe, Juan, Cecilia, Ramonico y Román en la sala, después de escuchar las palabras de don Pepe comienzan a levantarse todos, mientras Carmen y Ramón se quedan solos en la sala. Música *off*. Travelling lateral sigue a doña Carmen que va detrás de todos hacia el segundo piso de la casa.

20. P.M.C. Carmen y Ramón en angulación $\frac{3}{4}$, este último pregunto si hasta ese extremo les ha afectado la ausencia de Alberto. Carmen lo volteo a ver y afirma que ya lo ha visto que para que lo pregunta. Ramón le replica que ella está igual que ellos y que lo único que importa es que él es el padre de esos niños y que la quiere y que ella también la quiere, mientras la toma con fuerza del brazo. Voz *in* de Alberto quien interrumpe la conversación afirmando que Ramón se equivoca. Ramón y Carmen giran a ver la puerta. Barrido.

21. P.M.L. Alberto en angulación frontal está viendo a Carmen y Ramón, luego afirma enfático que Carmen ya no lo quiere. Música *off*.

22. P.M.L. Carmen y Ramón en angulación frontal. Ramón observa furioso a Alberto, mientras Carmen gira a ver a Ramón visiblemente nerviosa. Música *off*.

23. P.M.L. Alberto camina. *Travelling* lateral. Alberto se reúne con Carmen y Ramón mientras afirma que el día de hoy paso por la prueba más dura de toda su vida, pero Dios lo ilumino y le abrió los ojos, y por fin puedo darse cuenta de que ha vencido el maldito vicio del juego para siempre. Música *off*.

24. P.P. Alberto afirma que ha dejado el vicio del juego para siempre, después le pregunta a Carmen si sabe la razón de ese cambio, respondiendo él mismo que Dios es testigo de lo mucho que lo quiere. Música *off*.

25. P.P. Carmen en angulación frontal escucha a Alberto. Voz *in* de Alberto que afirma que Dios es testigo de lo mucho que la quiere lo mismo que a sus hijos. Música *off*.

26. P.P. Ramon escucha a Alberto. Música *off*.

27. P.P. Alberto en angulación frontal, le dice a Carmen que ella y sus hijos están por encima de todo, y si ella lo acepta, él si sabrá como hacerlos felices. Música *off*.

28. P.P. Carmen en angulación frontal, escucha a Alberto, baja la mirada y después gira a ver a Ramón. Música *off*.

29. P.P. Ramón en angulación frontal escucha desconcertado lo que está pasando. Música *off*. Ramón interpela que a Alberto se le ha olvidado que esos hijos de los que habla son sus hijos y que no va a quitárselos.

30. P.P. Alberto en angulación frontal, sostiene que él no le ha quitado nada a Ramón y fue él quien se los entregó que, si ya no lo recuerda, y ahora ellos creen que él es su padre. Alberto continúa afirmando que nadie podrá convencer a los hijos de Carmen de lo contrario.

31. P.P. Carmen en angulación $\frac{3}{4}$ les pide a Alberto y Ramón que no griten.

32. P.M.C. Carmen, Alberto y Ramón. Carmen les pide a ambos hombres que no griten, porque los niños se darán cuenta. Ramón afirma que justamente eso es lo que quiere, y les dirá la verdad y terminarán por comprender. Carmen y Alberto se cruzan en el camino para detener a Ramón, Alberto le dice que si eso es lo que quiere él mismo se los dirá. Alberto camina y comienza a llamar a los niños, mientras Carmen les suplica que no lo haga.

Esta secuencia es la más larga que hemos elegido dentro del análisis de *El sinvergüenza*, y es muy importante porque se trata de penúltima secuencia y en ella

se expresa la conclusión a la que llegó el filme frente a la problemática principal constituida alrededor de la falta de un padre. De hecho, como ocurre con buena parte de las películas, la conclusión se va tejiendo de forma constante en el desarrollo previo por lo que, era relativamente fácil intuir que Alberto iba a encumbrarse como el padre de esta familia. Igualmente significativo es la forma en que la película va a confrontar y hacer pasar a Ramón por la marginación o incluso el rechazo por parte de cada uno de los integrantes de la familia de Carmen, desde Ramón y Román hasta don Pepe, con la finalidad de enarbolar a Alberto como la figura más significativa y lo que implica esto para la construcción de un modelo de masculinidad hegemónica.

La secuencia comienza con Carmen sentada con la mirada observando la nada, se le ve aburrida, cansada y un tanto preocupada, luego el plano 2 nos muestra a Juan barajando unas cartas frente a una mesa de centro, lo hace con tal desgano que parece aburrido. Luego en el plano siguiente observamos a doña Carmen quien se encuentra sentada entre los dos gemelos, los 3 parecen sin mucho ánimos e incluso tristes, ella acaricia levemente la pierna de uno de ellos. En estos 3 planos escuchamos una melodía de fondo, que en el plano 4 podemos saber que quien la ejecuta es Cecilia, ella se encuentra sentada frente a un piano tocando con desgano.

Un plano detalle nos explica que todo está preparando para una cena, aunque no se sabe a ciencia cierta si esa cena tiene un motivo en particular, luego la cámara nos deja ver a la familia de Carmen: Cecilia en el piano, Juan frente a la mesa de Centro, los gemelos sentados con doña Carmen, don Pepe parado fumando un puro y Carmen parada frente a él. En este plano (plano 5) don Pepe reclama sobre la ausencia de Alberto, “bonitas ocurrencias de su yerno irse de viaje en plena noche buena”. Carmen le interpela, se levanta y afirma que ya le había dicho que Alberto salió por un asunto de urgencia. Para don Pepe aquella urgencia no es suficiente, ve a su hija y le argumenta que en esta fecha primero está la familia y luego los negocios, Carmen solo escucha y luego baja la mirada (plano 7). Luego

la película nos vuelve a mostrar a Cecilia quien continúa tocando el piano, sin embargo, esto es interrumpido por el sonido de un timbre de puerta, ella sonrío.

En el plano 9, don Pepe deja de fumar al escuchar también el timbre y el resto de los que están ahí presentes hacen lo propio, interrumpiendo el letargo en el que se encontraban: doña Carmen con los gemelos en el plano 10, Juan en el plano 11 y Carmen en el plano 12. El plano 13 nos muestra a Lupe hacia la puerta, la abre y es Ramón. La reacción de decepción de don Pepe (plano 14) (Fotograma 29), Carmen (plano 15) es emblemática para comprender que aquel hombre que ha entrado no es quien la familia esperaba (Fotograma 30). En el plano 16, Ramón no se da cuenta de lo que ha provocado, se mantiene en la entrada, luego observamos a Carmen caminar hacia él, tomarle el brazo, darle el pésame por la muerte de María y pedirle silenciosamente que no comente nada a los niños porque ella lo hará más tarde, luego ambos caminan para reunirse con el resto de la familia



Fotograma 29



Fotograma 30

El plano general del plano 17 nos permite observar la reacción de los presentes frente a la llegada de Ramón, pero antes Carmen anuncia que este pasara la Noche Buena con la familia. Parece que nadie lo toma bien porque es Carmen la que les cuestiona a todos sino lo van a saludar, la respuesta la obtenemos en el mismo plano 17, de doña Carmen que es la primera que responde con un: “buenas noches” muy forzado, luego Cecilia, que se limita exclusivamente a decir “buenas” y finalmente Juan. El corolario del evidente rechazo viene de la boca de don Pepe que en el plano 18 afirma que esperará en la parte de arriba. El plano 19 nos muestra como el resto de la familia sigue lo dicho por don Pepe y lo siguen uno a uno al segundo piso, mientras Carmen y Ramón se quedan solos (Fotograma 31).



Fotograma 31

En el plano 20, Ramón nos informa que está consciente del rechazo cuando le pregunta a Carmen si hasta ese extremo le ha afectado la ausencia de Alberto. Carmen responde molesta, afirmando que: si, ya lo está observando para qué lo pregunta. Ramón se molesta aún más porque afirma que ella se encuentra en esas mismas condiciones sufriendo por la ausencia de Alberto pero que, a pesar de todo, él es el padre de sus hijos y que sabe que él la quiere y que ella también lo quiere, mientras la toma suavemente del brazo. Sin embargo, esta intimidad entre Ramón y Carmen es interrumpida por Alberto que afirma que aquello es un error.

En el plano 21, Alberto, desde la entrada de la casa, le hace saber a Ramón que Carmen ya no lo quiere, y éste lo observa furioso, mientras Carmen gira a ver al padre de sus hijos visiblemente nerviosa (plano 22). Luego Alberto camina hacia ellos y dirigiéndose a Carmen le dice que el día de hoy ha pasado por la mayor prueba de su vida, pero que Dios lo ilumino y le abrió los ojos, y por fin pudo darse cuenta de que ha vencido el maldito vicio del juego para siempre. La introducción de una música *off* le da un aire de dramatismo a la secuencia, manteniéndose durante la declaración de Alberto respecto a que ha dejado el vicio y que se encuentra profundamente enamorado de Carmen y lo mucho que quiere a sus hijos

(plano 24 y 25). Ramón se mantiene expectante frente al discurso de Alberto (plano 26), luego Alberto prosigue, dirigiéndose a Carmen, que ella y sus hijos están por encima de todo y que, si ella lo acepta, él si sabrá hacerlos felices. En el plano siguiente podemos ver la actitud de Carmen que, ante las palabras de Alberto, simplemente baja la mirada para después observar a Ramón.

El plano 29 nos muestra la reacción de Ramón, quien observa desconcertado la declaración de amor de Alberto y la reacción de Carmen, para después enfáticamente interpelar con furia a Alberto que no olvide que esos hijos de los que está hablando son sus hijos y que no va a quitárselos (Fotograma 32). Alberto responde que él no quiere quitarle nada a Ramón, que más bien fue él quien se los entregó y que como consecuencia de todo esto, ahora ellos piensan que él es su padre y que nadie podrá convencerles de lo contrario ni siquiera la propia Carmen (plano 30). Carmen censura a ambos porque es evidente que han subido el tono de la voz, luego en el plano 32, Ramón afirma que, justamente eso es lo que quiere, mientras da unos pasos adelante afirmando que les dirá la verdad, Alberto y Carmen se interponen en su camino para que no lo haga, pero después es el propio Alberto quien le arrebató ese derecho a Ramón y se dirige a la escalera llamando a Juan, Cecilia, Ramón y Román, mientras Carmen le suplica que no lo haga. En el plano final vemos como la familia completa baja emocionado a recibir a Alberto.



Fotograma 32

Este fragmento como hemos señalado realmente es la meta que ha perseguido la película durante todo su desarrollo, en tanto que nos muestra el reconocimiento de Alberto como *páter familia*. La secuencia comienza con aire terrible de malestar e inapetencia por la Cena de Navidad para después convertirse en un festín de amor por Alberto, en el trayecto, sin embargo, observamos como hay una serie de situaciones que van estructurando este mensaje. La película es cuidadosa es mostrar como a cada uno de los miembros de la familia de Carmen les lastima o les provoca malestar la ausencia de Alberto, la melodía interrumpida e incluso un poco destartalada de Cecilia ayuda a mantener ese mensaje. Sin embargo, quien lo manifiesta por primera vez y de forma abierta es don Pepe, quien le reprocha a su hija la ausencia del padre de sus hijos, es la Cena de Navidad, no hay nada más importante que la familia en esta fecha. Carmen está mintiendo para proteger la situación que vive con Ramón y Alberto, pero evidentemente don Pepe no lo sabe, por eso prosigue intentando explicar la falta que ha cometido Alberto.

El regaño de don Pepe será interrumpido por la llegada de Ramón, aquí la expectativa que provoca el timbre de la puerta juega un papel muy importante

porque esta queda inmediatamente desmoronada cuando ven llegar a Ramón, a quien apenas saludan. Para coronar el desprecio, don Pepe otra vez es quien anuncia la retirada, es evidente que Ramón no es bienvenido. El resto de la familia lo sigue y de repente Ramón está solo. Sin embargo, la reacción de este personaje coincide con una que nosotros ya habíamos visto en la secuencia XXXVIII, reaccionando de manera muy poco afable frente a la situación, incluso sabe que Carmen también no desearía estar con él, o por lo menos lo pone bajo sospecha. Luego ejerce su territorio argumentando que, a pesar de todo Juan, Cecilia, Ramón y Román son sus hijos y los quiere, y que ella también lo quiere. Evidentemente Ramón ha puesto emociones en Carmen que no ha enunciado, negando así cualquier situación que lo conflictúe, pero llega Alberto para hacerle saber que se equivoca, lo cual provoca una reacción sobrada, que pone en juego todo el teatro que él ha armado.

La película lo hace pasar por esta enorme vergüenza y desprecio, e insiste de manera reiterada en hacerlo, ya lo hemos visto en otras secuencias, sin embargo, quizás en esta sea donde tal situación sea más evidente. El cariño que los miembros de la familia de Carmen le expresan a Alberto se vuelve tan incuestionable que es difícil pensar en que Ramón podría reaccionar de otra forma, de hecho, él piensa que tal vez develando lo que realmente está ocurriendo pueda salvar la situación. Sin embargo, Alberto le roba además esa posibilidad y obtiene ese cariño que Ramón parece que no tendrá nunca, y el filme lo castiga haciéndoselo saber. El papel de Carmen es apenas notorio frente a esta abierta confrontación, no resuelve, no acepta ni niega ninguna de las dos sus afirmaciones, solo les pide que por favor bajen la voz para que los niños no se enteren. Sin embargo, ella pareciera no existir ya que la discusión se mantiene entre ambos varones, a pesar de que es a ella a quien van dirigidas buena parte de las palabras.

6.2 Análisis sociohistórico de *El sinvergüenza*

De este filme hemos analizado ocho secuencias dramáticas que se caracterizan por ser muy cortas, pero en donde podemos observar el camino que construye el filme

para definir una masculinidad hegemónica. La ruta elegida es la paternidad, es ella la que otorga los parámetros para encumbrar una forma de masculinidad. Para comenzar a pensar desde una forma más compleja el filme tenemos que señalar que la paternidad ha sido históricamente una cara de la construcción de la identidad masculina, esto significa que para ser varón y adulto se debe ser padre; y ser padre marca el punto en que culmina el periodo juvenil, provocando un reordenamiento en la vida del hombre, así como reconocimiento social.

Realmente ocurre que la paternidad ha tendido a ser percibida como una forma de inserción en la sociedad a través de la cual se consolida el proceso de construcción de la identidad masculina. Bajo esta mirada, es comprensible la profunda vigilancia que se ha ejercido sobre los varones, de manera en que su ausencia puede significar el cuestionamiento de la identidad masculina. Es decir, la paternidad representa una transformación total, e inaugura un nuevo período en el proceso vital masculino, demostrándose así plenamente hombre, viril y responsable.

Sin embargo, las prácticas que se vinculan con el ser hombre no han sido necesariamente las mismas, por lo que la construcción de esta ha implicado una trayectoria histórica referente a las prácticas que tienen que ser cubiertas para que un varón sea considerado como padre. Esto es realmente lo que confirma *El sinvergüenza*, al tiempo que nos enseña, la prevalencia de una jerarquización entre las paternidades. No hablamos entonces de una paternidad sino de varias, que serán puesta a debate durante el periodo y de cuyas tensiones emanarán algunas que serán irrestrictamente relacionadas con la masculinidad hegemónica.

Como pudimos observar en el capítulo 1, el Estado mexicano se encontraba profundamente preocupado por el ejercicio de la paternidad de los hombres mexicanos, lo cual llevó a que a través de estrategias publicitarias por parte de la CONAPO se intentará catalizar al cumplimiento de ciertas prácticas derivadas de ser padre. Sin embargo, esto no era un fenómeno nuevo, ya desde las Misiones Culturales de José Vasconcelos, el Estado había hecho algunas puntualizaciones alrededor de la paternidad de los hombres rurales, instándolos a mantener a sus

familias, trabajar y apoyar a sus esposas en el cuidado de sus hijos. Cincuenta años después el discurso del Estado se movía en otras tesituras similares sin enfocarse a un sector de los varones mexicanos en particular, es decir, las campañas de la CONAPO de *Vámonos haciendo menos*, aparentemente, iban dirigidas a todos los padres en el país. Señalamos de forma aparente, ya que la representación visual de muchos de los personajes participantes en las imágenes de la campaña poseía un fuerte aire a los hombres rurales o del campo dentro de su discurso.

La preeminencia de la preocupación alrededor de una paternidad ausente se volvió el eje de algunas de las críticas por parte del feminismo tejida en una misma tesitura, argumentando que buena parte de la precariedad en la que vivían muchas mujeres en México derivaba de la falta de responsabilidad de los hombres por hacerse responsable de sus hijos, “así es como tenemos 10 de mayo con madres solteras por todo el país”. La percepción de la falta de responsabilidad por parte de los varones mexicanos, que eran padres biológicos, es sintomática y causa de desasosiego como elemento de crítica social, tal como ocurría con el feminismo, pero también lo era como parte de la experiencia personal. El comediante y actor Héctor Suarez, en una entrevista realizada para la revista *Eva*, hablaba sobre una infancia donde su padre nunca estuvo y el deseo de que esto hubiera sido diferente, “eso provocó que mi hijo sea la parte más importante en mi vida”.

Había una percepción extendida sobre el ejercicio de una paternidad mucho más responsable. La pregunta interesante aquí es ¿qué significa esta responsabilidad durante el periodo? ¿Y qué tan valiosa era para la construcción de la masculinidad? El posicionamiento del comediante Héctor Suarez resulta significativo en tanto que enuncia el anhelo de una paternidad diferente, leída en una directriz donde los hijos debían ser lo más importante en la vida de un padre ya que establece que, al no obtener eso de su padre, la forma en que se ha relacionado con su hijo es volviéndolo prioridad. Sin embargo, esta priorización no significa necesariamente cercanía afectiva, aunque si responsabilidad. ¿Qué significa este “estar”?

Don Ramón en la telenovela *Quinceañera* nos ayuda a complejizar una respuesta, cuando se entera que Maricruz fue, aparentemente violada por Memo afirma frente a su esposa Eduviges que, a él, “no le importa el honor de su familia ni lo que pueda pensar o decir la gente sobre él o sobre nadie, lo que más le importa es lo que debe estar sufriendo Maricruz y lo que debió sufrir guardando silencio durante tanto tiempo”.²⁵⁵ Eso mismo ocurre con el caso de Gerardo, su otro hijo, con quien tiene una relación sumamente tensa, pero a pesar de eso, Don Ramón se encuentra en constante búsqueda por construir una cercanía emocional con él, la cual se logrará hacia el final de la historia como parte de la resolución de las problemáticas. Nosotros vimos esta condición ampliamente desarrollada en *El sinvergüenza*, de hecho, como nos hizo notar el lenguaje fílmico y la historia narrada, todo el éxito de Alberto al interior de la familia de Carmen reside en construir un vínculo de cercanía emocional con Juan, Cecilia, Ramón y Román, de ahí es donde se teje su empoderamiento y el triunfo sobre Ramón, el padre biológico.

Una diferencia vital que se percibe en el caso de don Ramón con respecto a nuestro filme es que la novela mantiene esta situación como algo con muy poca importancia dentro de la historia narrada, de manera que a veces se percibe como parte del carácter pusilánime del personaje y no tanto como una cualidad. En cambio, recordemos la manera en que en Alberto esta cercanía que logra construir desde la secuencia XV es sintomático para determinar todo el desarrollo posterior de las prácticas del personaje, construyéndose desde el principio como un elemento indispensable para la resolución de los conflictos existentes al interior de la familia de Carmen. Esto no pasa con don Ramón ya que a menudo, Eduviges lo responsabiliza de que los conflictos que suceden con Gerardo y Maricruz se deben a que no ha sido lo suficiente firme con ellos. Si bien es cierto, los reproches de Eduviges son contruidos no tan enfáticamente con respecto al caso de Maricruz, con relación a Gerardo es evidente que la telenovela considera que don Ramón

²⁵⁵ Episodio 80, *Quinceañera*.

debió tener una mano más firme con Gerardo, a fin de evitar, tanto que robará y se volviera un adicto a las drogas.

Lo último señalado lo sabemos por boca del psicólogo que le brinda atención a Gerardo tras de tocar fondo, ser hospitalizado y obligado a tomar rehabilitación. Este psicólogo confronta tanto a Eduviges como a don Ramón y les expone que la situación de adicción por la que transita Gerardo se deriva de que este tuvo en su formación dos figuras confrontativas, una demasiado condescendiente y otra demasiado estricta, haciendo referencia a doña Eduviges y don Ramón, respectivamente, sin embargo, prosigue, a menudo esa figura estricta no encontró los mecanismos adecuados para acercarse emocionalmente a él.

¿Cómo Alberto logra encumbrarse de forma tan privilegiada? El personaje de Vicente Fernández transita por una situación muy similar a la de don Ramón, es decir, tiene que ayudar a un joven a resolver su problema de adicciones entonces: por qué al final de ambas historias Alberto parece empoderarse con mayor soltura y otorgar una sensación de bienestar a su familia, mientras don Ramón, a pesar de ser un padre bondadoso que intenta vincularse con sus hijos parece frágil frente a la envergadura de los problemas que transitan sus hijos ya que de ahí justo deriva el hecho que Maricruz no haya querido decirle que fue “violada” por Memo. Don Ramón parece un hombre frágil: continuamente presionado para obtener una mejor condición financiera por parte de su esposa Eduviges y del propio Gerardo, marginalizado en su trabajo, de baja estatura y con una enfermedad cardíaca que le puede causar la muerte. Entonces obsérvese como a pesar de esta profunda cercanía, que al final podemos entender que este padre logra construir con sus hijos, esto no es suficiente para poder hablar de una masculinidad hegemónica y por tanto de una paternidad hegemónica, y también de la importancia de entender, una vez más, el filme como un todo y a sus personajes de igual manera.

Sin embargo, don Ramón al igual que Alberto nos ayudan a entender las representaciones del periodo, y la forma en que se constituye un imaginario alrededor de la paternidad. En este sentido, ambos varones nos han dicho que la ayuda a sus hijos en momentos de tribulación y con ello el consejo, implican un

“estar ahí” sumamente importante para el ejercicio de la paternidad, de manera que no se entiende una paternidad sin esta condición. Eso le reprocha Carmen de manera enfática a Ramón cuando le dice, también el amor hay que ganárselo y la propia Beatriz, otra vez en *Quinceañera*, cuando después de saberse embarazada le reprocha a su padre, Roberto Villanueva, que jamás tuvo tiempo para ella, ni tampoco su madre. Esto nos lleva a preguntarnos sobre si este “estar ahí” era una exigencia que se forjaba de forma restringida sobre el padre o era un fenómeno que se extendía a la madre y al padre durante el periodo.

Para responder esta pregunta hay que observar que las representaciones de la maternidad generalmente se han encontrado relacionada con la idea de ángel protector del hogar, derivado de esto, los vínculos afectivos y emocionales de las madres con sus hijos e hijas han sido elementos esenciales dentro de la institución familiar, no sólo en términos de representaciones audiovisuales.²⁵⁶ En este sentido, el “estar ahí” era un elemento ya dado dentro de la configuración del ejercicio de la maternidad para el periodo, lo suficientemente instalado y nutrido por el cine mexicano, empero en el caso de la paternidad el fenómeno tenía una tesitura distinta. Buena parte de las representaciones que constituye el cine mexicano e incluso las propias telenovelas en las décadas previas construyeron representaciones donde la paternidad giraba alrededor de la autoridad moral, lo cual no es un fenómeno que haya desaparecido durante los años setenta y ochenta, sin embargo, la forma en que la autoridad moral se ejerce es muy distinta. En este sentido, podríamos señalar que si bien es verdad existe una profunda continuidad respecto a la autoridad moral una parte de sus significantes se modificó.

La representación de la paternidad que pretendía encumbrarse como hegemónica implicaba que esta autoridad moral se entendiera como acompañamiento y orientación, lo cual significaba marginalizar o saltar la relación

²⁵⁶ Carlos Monsiváis, “La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo” en *Debate Feminista*, Núm. 30, pp. 157-173. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1053>; Ángeles Sánchez Bringas, *Mujeres, maternidad y cambio: prácticas reproductivas y experiencias maternas en la ciudad de México*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género, 2003, pp. 285.

vertical según la cual, el padre era concebido como el ser omnipotente que decía a sus hijos lo que debían hacer, para dirigirse a ser un consejero, amigo u orientador en la vida de estos. Quizás el más claro ejemplo lo encontramos en la serie *Papá Soltero*. *Papá Soltero* fue una serie televisiva producida por Televisa que se transmitió de 1987 a 1994, básicamente el drama giraba alrededor de César, un padre soltero que tenía que guiar el camino de sus tres hijos: Miguel, Alejandra y Cesarín. La historia tiene por sí misma muchas singularidades que podría en principio distanciarse de la trayectoria de Alberto: César es un hombre divorciado que vivía soltero hasta que su exesposa fallece y tiene que cuidar a sus tres hijos, los cuales son adolescentes, aunque en el transcurso de la serie se van convirtiendo en adultos jóvenes. César es un productor de televisión que pocas veces se le observa con una pareja sentimental durante los capítulos, realmente esta faceta de su vida pasa a segundo término frente a los retos que implica educar a 3 jóvenes. Otra característica sobresaliente es que César a veces se equivoca y son sus hijos los que terminan dándole una lección a él, como ocurre en el capítulo 5, titulado “Sin Opción”, donde tras la graduación de la preparatoria de Miguel, el hijo mayor, César realiza todos los trámites necesarios para que este estudie derecho, pasando sobre su voluntad. Al final, César termina reconociendo que se equivocó y que no siempre tiene las respuestas para todo.

Esta mutabilidad de la percepción sobre la realidad es muy significativa porque implica el desmonte de la premisa del padre sabio que había caracterizado el cine mexicano, y que incluso se encuentra presente de forma tan importante en *El sinvergüenza*. Aunque esto no significa que este articuló de manera completa a Alberto ya que este reconoce abiertamente que es un jugador, elemento que implicará un ejercicio de aceptación para lograr más tarde una mejoraría, práctica que también pasa de forma esporádica pero notoria con César. La premisa de ser un padre que no siempre es perfecto es un elemento característico del periodo que comenzará a ser vinculado con el ejercicio de una paternidad responsable en tanto que su significado se relacionará con fortaleza más que como un signo de debilidad, en una lógica donde se aprende de los errores para continuar creciendo como padre.

Se debe señalar que ya se encontraba implícita esta necesidad en otras representaciones culturales, a saber, el reconocimiento de que el ser padre era una práctica que podía rebasar sus fuerzas, capacidades o formación vinculadas al mandato de ser un ejemplo intachable para los hijos, el matiz estriba en la forma en que se asume esta ausencia y la posibilidad que se abre de que el proceso de aprendizaje se viva en una dialéctica de padre hijo e hijo padre. Sin duda este nuevo significativo apuntaba a alisar las tensiones generacionales tan importantes en el ejercicio de la paternidad, y que se encontraban como columna vertebral de muchas películas realizadas durante la década de los sesenta, en donde la juventud cuestionaba de forma severa a las instituciones sociales y por ende la paternidad. Realmente más bien lo que ocurría es que los cuestionamientos eran dirigidos a todo el entramado de valores que el jefe de familia representaba, y aquí es muy significativo poner sobre la mesa lo que la figura paterna implicaba en términos de autoridad y factor transmisor de valores. Si bien es verdad la madre era significativa, lo cierto es que la figura paterna a menudo jugaba el papel de ejecutor de las sanciones, colocaba límites a las prácticas de sus hijos o era el último recurso, dentro de la institución familiar, para encontrar “la solución” a las problemáticas de los hijos.

Durante el periodo parece ir degradándose esta noción y apuntando a la premisa de que las generaciones podían nutrir sus experiencias de una forma dialéctica. Incluso aún más, parece configurarse la idea de que el padre debía o podía ser amigo: Alberto se lo enuncia a Juan en la secuencia XXIII cuando aquel lleva al joven al grupo de Alcohólicos Anónimos para iniciar su proceso de rehabilitación y afirma: “quiero ser tu amigo, hijo”. Esto también es muy evidente en *Papá Soltero*, con César y sus tres hijos, quien se esfuerza continuamente en mantener una relación cordial con ellos e incluso ser como un amigo al que le puedan contar sus problemas. Sin embargo, el camino no era desde luego sencillo, porque la frontera entre la amistad y la autoridad era un terreno resbaladizo, en el capítulo 20 de *Papá Soltero*, titulado “Que padre, padre”, un viejo amigo de César, Pedro Fuentes Galán que es el actor de moda tiene también tres hijos y a pesar de que este les proporciona todos los lujos y parece un hombre sumamente divertido,

ellos se quejan amargamente de que su padre se comporta tal como ellos, como si fuera joven o un amigo. Entonces aparece César como contraparte y como el padre que sabe medir de manera adecuada la autoridad paterna, sin quedar del todo claro en qué consiste este límite.

Alberto no tiene ese problema, al menos la película lo muestra igual que César, como un padre capaz de distinguir el límite en la autoridad. Sin embargo, a ciencia cierta no queda claro como distinguir este límite, sumamente difícil de reconocer para otros padres como es el caso de Andrés "Toluco" López o Gertrudis, padre de Memo en *Quinceañera*, o la madre de *El chato*, quienes se quejan amargamente de haber intentado todo para guiar a sus hijos y no obtener resultado, entre ellos intentar ser amigos.²⁵⁷ La madre de Beatriz, Ana María Contreras de Villanueva, transita por esa misma situación preguntándose tras de saber que Beatriz está embarazada, ¿cómo puedo acercarme a ti hija? ¿cómo podemos ser amigas? Beatriz le replica que no quiere que sea su amiga, que solo quiere que la apoye.²⁵⁸

¿Cómo logra Alberto llegar a este punto, tan importante dentro de la construcción de la paternidad? Veamos otra vez el filme y observemos que, a diferencia de lo que ocurre con Ramón, Alberto es un padre sonriente, consentidor que parece tener una palabra de aliento para ellos, que les gasta bromas y con quien pueden llegar a divertirse. La película cierra ese mensaje mostrándonos a Ramón serio, inconforme casi todo el tiempo y tratando de ejercer su autoridad. Este juego de contrastes, como ya mencionamos, jugó a favor de Alberto y lo hace encumbrarse por encima de su adversario. Es aquí donde está la magia del personaje como padre, en poder ser un padre sumamente divertido.

En la revista *Hombre de mundo*, en el número 5, del año de 1986, se escribía un artículo que se titula, "¿Cómo ser un padre divertido?", donde se otorgaban una serie de consejo para lograr momentos amenos con los hijos. Lo sintomático del periodo es la necesidad, dentro de estas manifestaciones culturales, de pensar en

²⁵⁷ Capítulo 47, *Quinceañera*.

²⁵⁸ Capítulo 89, *Quinceañera*.

el ejercicio de una paternidad divertida y vincular a esta con la noción de mejoría. El autor, Rafael Vázquez Estrada, refiere y pregunta sobre qué tan importante es ser un papá divertido, respondiendo que es vital porque es un elemento que no sólo permite a los propios padres distraerse y olvidarse de las presiones de la vida, sino fomentar el bienestar y la creatividad de los hijos, además de crear un ambiente de confort para provocar la confianza y comunicación con ellos. Esencialmente el artículo invita a una convivencia donde se desmonte la premisa del papá autoritario y alejado “a través de construir intereses en común”. Se asume entonces que lo esencial es la constitución de puentes de comunicación para resolver las problemáticas que podían tener los jóvenes, era compartir actividades, como ir a jugar tenis juntos los domingos. Vázquez relata que él tuvo la fortuna de tener un padre amoroso pero ausente la mayor parte del tiempo porque trabajaba todo el día, sin embargo, acepta que los recuerdos que tiene de él eran muy valiosos porque fueron muy divertidos.

“No todos corrieron con la misma suerte que yo, de hecho, la mayoría no tuvieron ese privilegio, recuerdo uno de mis mejores amigos que su padre era un hombre sumamente estricto que incluso lo llegó a abofetear en el rostro frente a mí”, refiere Vázquez para enfatizar que tuvo una infancia y adolescencia privilegiada. Parecía haber una noción donde este tipo de paternidad se vivía como una auténtica fractura a la noción normativa de la paternidad, esto explica otra vez la profunda ansiedad existente en algunos actores sociales por normalizar y extender estas formas de ser padre entre las generaciones más jóvenes, así como modificar la ya existentes. Otra vez en la revista Eva, el actor Miguel Ángel Rodríguez, quien encarna a Ramón en *Un hombre llamado el diablo*, afirma cuando es cuestionado sobre si planea ser padre pronto:

No tengo planearlo hacerlo pronto, mi vida profesional me absorbe, pero pretendo serlo algún día, quiero ser un buen padre y tener tiempo para llevarlos al zoológico o al parque a jugar, no como muchos padres de mi edad que conozco que no tiene tiempo para ellos... ya no vivimos en el Porfiriato donde los padres

son fríos eso debemos entenderlos todos, los que son padre y los que alguna vez lo seremos²⁵⁹

Aquí es muy importante entender la noción de ruptura y conciencia de estar realizando una práctica distinta que la que la de generación anterior. Eso nosotros ya lo habíamos observado desde la entrevista que esta misma revista realizó a Héctor Suarez, donde este tiene una noción de asistir a una práctica distinta de la que él experimento. Alberto no transita por esto, ni quiera se nombra si él tiene la conciencia en términos de su propia experiencia como hijo, sin embargo, ocurre de alguna forma con respecto a Ramón. Hay que notar que, en realidad, Ramón pareciera representar a un hombre mucho mayor que el propio Alberto, y con esto ya no sólo nos estamos refiriendo a valores y practicas sino a la propia presencia del actor Guillermo Murray, quien para el momento de realización de la película ya contaba con 57 años. Ataviado con sobrios trajes oscuros y tomando decisiones trascendentales sobre el futuro de su familia desde la comodidad de su despacho, a Ramón jamás lo vemos tener una cercanía personal con ninguno de sus tres hijos, resintiéndose con fuerza la distancia que se construye con ellos.

En el cine nada es accidentado por ello es necesario leer los elementos con base en los significados que nos quieren enviar sus productores, entonces no habría que pasar de largo esta evidente diferencia física entre Murray y Fernández y la tensión generacional que parecen simbolizar a través de sus propios cuerpos, como recursos cinematográficos para mostrar una distancia entre ambos. Ramón parece el hombre exitoso, adinerado, con un matrimonio estable y conveniente que, además, tiene una amante hermosa y mucho más joven, así como 3 hijos maravillosos. Sin embargo, detrás de este aparente triunfo se esconde una relación de conveniencia con María y unos hijos que no lo consideran como tal. Su fracaso no es tanto el del personaje sino más el de una forma de masculinidad y de las prácticas que esta conlleva. El rechazo no solo proviene de su forma de ser padre, sino también del enamoramiento de Carmen por Alberto, esto resulta significativo

²⁵⁹ Javier Jiménez de Asua, "Entrevista con el actor Miguel Ángel Rodríguez" en *Eva*, Núm. 3, Agosto de 1976, p. 12.

en tanto que en las dos aristas que entretejen su “ser hombre” reciben un desenlace donde él termina siendo excluido de las anteriores relaciones que tenía. Evidentemente ésta pérdida se entiende por su insuficiencia al no cumplir con las expectativas interpuestas por sus hijos, por Carmen y por la propia María.

Lo señalado no era un fenómeno exclusivo de *El sinvergüenza*, sino un proceso que se vivía en otros productos culturales. En *Los hijos de Sánchez* (1978)²⁶⁰ la película narra la vida de Jesús Sánchez (Anthony Quinn), un campesino casado que trata de cuidar a su familia en una zona marginal de la Ciudad de México. Sánchez es mujeriego, abusivo, y un trabajador duro, y siente el deber de apoyar económicamente a su familia., sin embargo, a pesar de que este juega un papel fundamental como patriarca, esto no le alcanza para escapar a los reproches y la constante tensión con los miembros de su familia en virtud de los problemas financieros que le acarrea, pero también por su incapacidad para entablar un vínculo y tener empatía con sus hijos. Su conflicto principal es con su hija, Consuelo (Lupita Ferrer) quien, en su intento de romper el papel de ser una hija sumisa, esta es asesorada por su abuela, Paquita (Dolores del Río), la matriarca de la familia. El consejo que ella le da a Consuelo es casarse, ya que es la única manera de escapar de su padre misógino.

La tesitura con la que se maneja la presencia de Jesús Sánchez invita a entender el reproche por parte de sus hijos, pero también coloca su atención sobre la no aceptación de su masculinidad y de reproche, el estandarte es guiado por Consuelo, quien desde siempre se opone a su padre. Las críticas cinematográficas del periodo aplaudieron el filme no sólo por estar apegado al texto original de Oscar Lewis sino también por la manera magistral en que Anthony Quinn encarnada “al

²⁶⁰ *Los hijos de Sánchez* (*The Children of Sánchez*) es una película dirigida por Hall Bartlett, con Anthony Quinn, Dolores del Río, Katy Jurado, Lupita Ferrer y Lucía Méndez como actores principales. Está basada en la obra etnográfica homónima del antropólogo Oscar Lewis. La película basada en el libro homónimo del antropólogo Oscar Lewis.

Entre los asistentes al estreno estadounidense de la película el 17 de noviembre de 1978, fueron el presidente Jimmy Carter y su esposa Rosalynn Carter. Quinn se acompañó el Presidente y la Primera Dama a sus asientos, y todo lo recaudado fue para la Defensa Legal y Fondo Mexicano para la Educación.

macho mexicano”.²⁶¹ Sin embargo, de lo que se habló muy poco fue del acto de exigencia que implicaba los reproches de Consuelo, de la ausencia de Jesús como una figura de cuidados y un ejemplo para todos los miembros de la familia, no sólo es que haya sido un padre autoritario, sino que además fue incapaz de tener empatía con ninguno de sus hijos. Ahora bien, si bien es verdad se tejía una lectura donde la película representaba al “macho mexicano” lo cierto es que, a pesar de que, de forma explícita no se tocaba el tema la paternidad, es importante reflexionar que, realmente, la película gira alrededor de la relación de Jesús con sus hijos, *La Chata*, Consuelo, Marta, Manuel y Roberto, por lo que, en buena medida, el machismo del que se habló se vinculaba de forma directa con su paternidad, sino es que se pensaba que esencialmente se articulaba a través de esta.

La tensión generacional se vive con mucha fuerza y es causa de que ciertos hombres lo manifiesten en algunas revistas que circularon durante el periodo, como fue el caso de Héctor Suárez o Miguel Ángel Rodríguez. Así buena parte de estas relatorías parecen derivar de experiencias amargas durante su niñez o adolescencia, o por lo menos eso es lo que se percibe. En la revista *Hombre de Mundo*, un articulista que habla sobre la Revolución Sexual, hacía referencia a la forma en que estaba siendo padre, a la luz de la experiencia con el suyo: “a mi papá sólo lo venía los domingos, cuando no trabaja, y casi siempre estaba dormido, a veces nos hablaba, pero solo era para corregirnos”. Después proseguía afirmando que “permitiría a sus hijos hacer lo que más les gustará sin restringirlos de ninguna forma”. En la revista *Machotips*, otro articulista afirmaba que escribía desde la sombra de un seudónimo pues “mi padre era un hombre muy chapado a la antigua que jamás entendería su atracción, ojalá él no fuera así y mi vida sería otra, si algún día alguien cercano depende de mí no me comportare así, al contrario”.²⁶²

Hay que entender entonces que esta ruptura que se percibe durante el periodo no se podía entender como un movimiento de concientización a nivel de colectivo, más bien se tejió como respuesta individual a las experiencias familiares.

²⁶¹ Nicole Dugal, “Sección Estrenos” en *Cine*, vol.1, octubre de 1978, p. 25

²⁶² Rodolfo Batiza Acosta, *Los mejores lugares para comprar zapatos en Ciudad de México*, núm. 3, vol. 1., Julio de 1986, p. 4.

Lo cual es importante en tanto que no articulaba una movilización social. Incluso el propio movimiento feminista se encontraba mucho más enfocado en atender otras problemáticas como la violencia ejercida por las mujeres, si bien es verdad, tal como lo referenciamos antes, la paternidad era un motivo de crítica por parte de los colectivos, no se perciben una fuerza estructurada alrededor del tema. En este sentido, habría que ver que esta concientización no emana propiamente de la crítica feminista, incluso quizás dentro de esta forma de paternidad que parece estarse construyendo tendría que revisarse qué papel jugaron las propias campañas publicitarias de la CONAPO, así como las representaciones contenidas en las películas del periodo, como fue el caso de *El sinvergüenza*.

REFLEXIONES FINALES

Esta investigación habla sobre mi lugar social no únicamente por mi preocupación por la desigualdad derivada de la forma en que se han construido los géneros sino además porque nací y crecí durante la década de los ochenta, y parte de la cultura que dio forma a mi pensamiento se construyó derivada de los juegos de representaciones que se forjaron durante este periodo. Vicente Fernández fue una figura esencial en la configuración de los hombres que me rodearon durante mi infancia y adolescencia, así que cuando comencé a interesarme sobre la problemática de las masculinidades fui tomando conciencia de la importancia de su presencia en la constitución del género masculino en México. Sin embargo, paralelo a esto también observé que a pesar de que estas representaciones eran esenciales para comprender las masculinidades también existía un atisbo de rechazo de la propia sociedad mexicana, el cual no podía explicarse únicamente por el carácter eminentemente popular de esta figura.

Al principio de este proceso de investigación me parecía que las representaciones de las masculinidades constituidas alrededor de la figura de Fernández formaban una mirada conservadora respecto a la dinámica social que se desarrollaba durante su periodo incluso consideraba que llegaban a oponerse de forma abierta a la ascensión de otras formas de masculinidades. Sin embargo, rodeando los límites y reconociendo las construcciones formales de *El hijo del pueblo*, *Un hombre llamado el diablo* y *El sinvergüenza*, pude establecer que la definición de sus representaciones era desde luego mucho más problemáticas. Vicente Fernández parece situarse dentro de una trayectoria histórica alrededor de las masculinidades que se constituyeron a partir de la construcción del Estado mexicano posrevolucionario. Por lo que no sólo se trata de un producto derivado de una estrategia comercial, sino que más bien, es una estrategia comercial justamente porque deriva de un proceso cultural de mediano plazo. De forma que su arraigo y permanencia a lo largo del tiempo se explica, desde mi lectura, porque los elementos que vertebran su masculinidad encuentran un eco dentro de la

configuración del género masculino, y en tanto que ocurre esto poseen cierta operatividad en la realidad contemporánea.

Derivado de esto se debe observar dos procesos encontrados dentro de las representaciones de las masculinidades alrededor de Fernández, por un lado, un aire de adaptación a las nuevas dinámicas y por otro una profunda tensión frente a la marejada de cambios que tenían lugar durante el periodo. En el mediano plazo la pérdida de la hegemonía de estas representaciones se observará con mayor nitidez, por lo que durante la década de los setenta y ochenta nos encontramos ante un proceso muy fino que irá desarticulando lenta pero sistemáticamente la hegemonía de estas representaciones de las masculinidades como modelos normativos para dar paso a otras formas de ser hombre que adquirirán poder en los años noventa y comienzos del siglo XXI. Una premisa sobre la cual es necesario partir, es que no se trata de la imposición vertical de un grupo, y en este sentido, no se puede achacar de forma exclusiva a la ascensión de una nueva elite política. Si bien es verdad, el arribo de los tecnócratas al poder, y con ellos una nueva mirada sobre la realidad social mexicana, jugará un papel fundamental dentro de la construcción de la identidad mexicana, por demás ampliamente masculina, no es posible y no debe pensarse que este proceso es unidireccional.

La pérdida del Estado mexicano de la capacidad para soportar y llevar a buen puerto las políticas de bienestar tal como fueron impulsadas durante las décadas previas, y que habían servido de amortiguador a la propia familia y nutrido el rol de hombre como proveedor, laceraron la economía doméstica y pusieron en jaque la propia responsabilidad masculina alrededor de la proveeduría económica. De manera tal que, esta crisis estatal parece que se resentirá con fuerza en los propios procesos de construcción identitaria de los varones durante el periodo. ¿Qué hacer en medio de estos procesos? ¿Cómo seguir siendo hombre a pesar de ya no ser el proveedor? *El hijo del pueblo* muestra claramente esta duda complejizándola en medio de otras tensiones del periodo, y que se encontraron estrechamente relacionados con el rol de proveedor, como el mayor poder económico y educativo de las mujeres, ligada con el empoderamiento femenino. La crisis identitaria por la

que transita Vicente derivado de su encuentro con Ofelia, y más tarde con Carmen, Delia y María, se resuelve de forma sumamente compleja y no a través de la imposición. En este sentido podríamos establecer que, al contrario de lo que pudiera afirmarse respecto a las películas de Fernández, no estamos ante una masculinidad tradicional inamovible y autoritaria sino a una que está negociando con las prácticas que están ebullendo durante su momento histórico.

No es un fenómeno propio de las películas de Fernández, ni tampoco de *El hijo del pueblo*, algunos de los testimonios recogidos a lo largo de esta investigación muestran la forma en que varios hombres durante el periodo están dispuestos a aceptar el hecho de que la independencia financiera de las mujeres era una realidad, e incluso era un fenómeno que se debía impulsar. Vicente no logra aceptarlo del todo y tampoco resulta tan progresista para llegar a aplaudirlo, desea que la mujer se adapte a sus recursos económicos porque él es el proveedor, está convencido de que así es como las “cosas funcionan”, sin explicar muy bien que evidencia tiene de que esta situación es mejor que cualquier otra, pero también porque considera que esto es un acto de demostración de amor. Se trata de un proceso sumamente interesante porque el amor se presenta como el lubricante que moviliza a Vicente, y el que lo lleva a aceptar los intereses y deseos de Carmen, pero también le pasa a Irineo y Alberto. Este fenómeno permite una lectura de las relaciones de género más allá del poder, ya que da la oportunidad de observar la forma compleja en que se tejieron las representaciones de las masculinidades. No sólo se trata de que los varones encarnados por Fernández hayan deseado imponer su voluntad sobre las mujeres, de hecho, no lo hacen, aceptan la pérdida de ciertos territorios a fin de mantener el bienestar de sus seres queridos.

El mantenimiento de la proveeduría como un elemento articulador de las identidades de los tres protagonistas es un fenómeno muy interesante y digno de ponerse sobre la mesa, no por su peculiaridad histórica sino justamente por su permanencia y factor común dentro de las masculinidades durante el periodo. De hecho, me parece que este elemento como ningún otro es de los que más levanta ámpula dentro de los límites identitarios masculinos. Otra vez no estamos ante un

fenómeno nuevo, ya desde el periodo de construcción del estado posrevolucionario había existido una fuerte tensión alrededor de la proveeduría derivada de las crisis financieras y la propia entrada de un sector de las mujeres a la PEA. Sin embargo, lo que ocurre durante la década de los setenta y ochenta tiene sus peculiaridades históricas porque pareciera no sólo un fenómeno mucho más extendido sino además de naturaleza más profunda. Volvamos otra vez a lo que nos enseñaron los filmes, no sólo es la independencia financiera que parecen tener las mujeres que rodean a Vicente, sino lo que significa para ellas esto. Así la solvencia económica pareciera estar aparejada de otros procesos respecto a su propia independencia y autonomía que crean una situación donde es posible negociar los acuerdos de pareja y familiares, creando un amortiguador que les otorga poder. Sin embargo, esto solo se vive como posibilidad, porque a pesar de esto no se observa de ninguna forma un traslado masivo o más bien una modificación en las representaciones de los varones como proveedores, es decir, el hombre se mantiene como la figura responsable de otorgar recursos financieros a la familia, incluso en los hogares de doble ingreso que comienzan a volverse un fenómeno significativo a partir de estas dos décadas.

Algo también muy importante es que la proveeduría estaba atada a la idea de trabajo y esfuerzo, por eso la tensión que se construye entre Julio y Vicente. Aquí debemos colocar especial atención: no sólo es ser proveedor por tener los recursos, sino además nuestro filme nos dice que también es esencial cómo es que se llega a agenciar de esos recursos. Julio es un hombre que podría fungir como un excelente proveedor, pero *El hijo del pueblo* lo presenta como un hombre frágil con poca ética, que vive del dinero de su familia y es casi parasitario en tanto pasa sus días dictándole a su secretaria María el próximo *best seller*. Del otro lado tenemos a Vicente esforzándose de sol a sol para poder subsistir. Es este esfuerzo lo que encumbra al personaje Fernández por encima de Julio, y vuelve su proveeduría mucho más digna. No estamos ante un fenómeno exclusivo de *El hijo del pueblo*, sino que también lo podemos percibir de manera clara dentro de *El Sinvergüenza*. Alberto es un hombre que podría vivir perfectamente del juego y las apuestas, sin embargo, en términos de los valores que imperan al interior del filme, esta condición

es vergonzosa para su hombría. Eso da razón a la amenaza hecha por Ramón respecto a revelar a sus hijos cuál es la verdadera profesión de Alberto y su ansia de abandonar su vida de tahúr para volverse digno de los hijos de Carmen y la propia Carmen.

Bajo este entramado de relaciones de significados entonces vemos como el concepto de proveeduría no era tan liso y no implicaba propiamente solo otorgar los recursos financieros para la subsistencia. Así durante el periodo, la forma en que los hombres obtenían el financiamiento era sumamente importante para la construcción de su identidad e incluso también para la construcción de los modelos normativos. Eso lo demuestran también algunas de las telenovelas que circularon durante nuestro periodo. En *Cuna de Lobos* y *Quinceañera*, por citar alguna de las fuentes subsidiarias de esta investigación. Don Ramón, en *Quinceañera*, logra obtener recursos para financiar la fiesta de cumpleaños de Maricruz, sustrayendo dinero del banco donde trabaja. La deshonra que significa para su familia y el deshonor en que él se sumerge, son sintomáticos de lo que estamos señalando. Incluso el propio padre de Beatriz, Roberto Villanueva, quien es representado en la construcción dramática como un hombre que vive a expensas de la fortuna de su esposa, Ana María. El cinismo con el que Roberto es representado durante buena parte de la historia es ampliamente densificado por su adicción al juego, opacando su trabajo fundamental, el ser relacionista público de su esposa. Dicha condición lo vuelven objeto de críticas sistemáticas de parte de su propia esposa e incluso de su amante, Estela. Hay poner atención entonces sobre cómo la lectura más fina de los filmes nos muestra que la proveeduría si bien es un elemento articulador de la masculinidad, esta pareciera implicar una serie de requisitos relacionados con el esfuerzo como vehículo para legitimarla y en donde el amor por la familia parecía jugar, otra vez, un papel fundamental.

Una pregunta que se plantea a partir de esto es si estamos ante un fenómeno propio del periodo. Desde la Época de Oro el amor había articulado las prácticas y había sido creador de significado para los varones, sin embargo, este amor se vinculaba a la idea de una protección y cuidado donde los personajes masculinos

eran tejido en las tramas como guías morales del grupo, a saber, individuos cuyo conocimiento y experiencia los constituía como los modelos a seguir. No había la cesión de un espacio, puesto que casi en buena parte de los filmes los héroes recorren las tramas mostrando su amplia capacidad para resolver los conflictos. Las representaciones construidas alrededor de Fernández tienen un dilatado atisbo de este acto de demostración, pero también hay un espacio para el equívoco y la vulnerabilidad que permite, tanto el despliegue de las posibilidades del otro como también la cesión del territorio como muestra de amor. Así pasa con la Carmen de *El hijo del pueblo*, pero también con Julia y la Carmen de *El sinvergüenza*, ninguna de ellas son mujeres sumisas que son seducidas por el príncipe que llega en un corcel dorado y en esa medida también comprendemos el carácter eminentemente relacional de las representaciones de las masculinidades. El cambio que se observa se gesta como consecuencia de la constitución de modificaciones en la femineidad de estas mujeres y no exclusivamente como mero deseo de cambio. Sin embargo, hay que reconocer que, en estos personajes, tal como lo podemos ver en los testimonios que referenciamos respecto a los varones de la realidad sociohistórica, hay una concientización de estos cambios y un proceso de aceptación respecto a estas transformaciones, ocurriendo que esta aceptación fue expresada como deriva casi siempre del cariño que se sentía por el otro.

Esta pequeña fisura no debe ser interpretada como la negación del ejercicio del poder o aniquilar la premisa de que lo personal es político, pero no sólo la política explica las relaciones de los géneros y más aún las masculinidades, al menos para las películas, objeto de la investigación. Una de las aportaciones fundamentales de Robert Connell, fue la idea de que se debía entender las construcciones de estas por medio de una teoría del orden y de las prácticas sociales, avanzando con ello más allá de una reflexión, basada exclusivamente en el paradigma de los roles sociales y sexuales, para tratar de dilucidar las formas complejas en que los varones se producen, adquieren y pierden poder, así como cómo se relacionan sexo-afectivamente. Esto no significa marginalizar el poder como factor que impulsa las prácticas, éste existe y es fundamental, sin embargo, el rol de proveedor económico o de padre en los personajes de Fernández no alcanzan a explicarse por la mera

defensa del territorio. Un mundo emocional se siente alrededor de cada una de las crisis por las que pasan Vicente, Irineo y Alberto, a pesar de los esfuerzos de los filmes de que en el balance general nuestros personajes son representados como hombres fuertes que se saben sobreponer a la adversidad.

Quizás esto se perciba con más fuerza en *Un hombre llamado el diablo*, donde podemos observar a Irineo constantemente cuestionado por lo que ocurrió con Julia. Lo decimos así con todas las ambigüedades que se sostienen durante buena parte del desarrollo de la historia, lo que no cabe mucho lugar a la discusión es el honor como la raíz que articula la crisis, la cual se expresa en un espectro que va desde el desamor de Julia, la pérdida de la honra de ella, la culpa por haberla “ultrajado” o todos a la vez. Esta crisis resulta significativa por la posibilidad de que emerja como consecuencia del reconocimiento del sufrimiento del otro y el propio cuestionamiento de las razones que lo llevaron a hacerlo, al final la película no ofrece una solución pues no hay una respuesta que satisfaga al propio Irineo. Por momentos se apela a una fuerza oscura que lo orilló a hacerlo, en otros se responsabiliza al erotismo del cuerpo de Julia y por otros a su incapacidad de controlar sus deseos, permaneciendo como constante la premisa de que al final el resultado es el mismo, la pérdida de honor de Irineo.

Irineo realmente no comprende este honor y a menudo pareciera querer sacarlo de su vida, sufre porque lo lleva hacer cosas que realmente no quiere hacer, como es el caso de la muerte del hijo mayor de Nicanor Valencia, pero simultáneamente es este honor el que lo hace reconocer que, el haber ultrajado el cuerpo de Julia, no era lo correcto. Algo sumamente interesante de *Un hombre llamado el diablo*, es que Irineo no es “el hombre” por poseer honor, sino más bien porque es el que más tiene, de manera que los varones que transitan la trama están ahí para defenderlo o restituirlo, no hay un momento donde exista paz alrededor de él, manteniéndose como un territorio sumamente inestable y disputable. De ahí se comprende que esta crisis de la que hablamos no solo se viva en Irineo sino también en Ramón y Valerio, llevando a este último a una situación mortal. No se trata entonces de algo menor, y la película se esfuerza porque lo dimensionemos con la

fuerza que posee, de articular los procesos de masculinización de los varones que transitan por la trama, de tal manera que es el rasero que mide, quién es el más hombre. Estamos ante un honor que prioriza el bienestar individual y no el del grupo, esto es un cambio significativo sobre el cual la película echa luz, que se expresa con bastante claridad por la boca de Valerio, antes de suicidarse, cuando afirma que lo perturba no es que el pueblo lo considere poco hombre por haber hablado de la Julia, sino el dolor que le pudo causar a ella por su acción. Pero este viraje no exenta la necesidad de que esta se haga pública, porque es ahí donde se muestra, empero debemos hacer énfasis en que la crisis se nuestra encarnada en los individuos, en estos varones que viven en un constante desasosiego.

Otra vez el amor se presenta como el eje que ayuda a dar forma a los conceptos: busco tu bienestar porque eres significativo para mí, y en la medida en que demuestro cariño, respeto y amor en esa medida es que soy honorable, el honor se encuentra relacionado a la virtud y la virtud depende estrictamente de pensar en el otro, el resultado parece el mismo pero la motivación da avisos de cambio. ¿El honor ha abandonado su noción de deber? Me parece que estrictamente no, sin embargo, la defensa, mantenimiento y obtención se vincula además con la búsqueda del bienestar de los seres queridos, aunque esto signifique pasar por encima del bienestar del propio grupo al que se pertenece, siendo el amor un elemento fundamental que da forma a la honorabilidad o no del individuo. Esto explica de forma relativamente precisa la manera en que la deshonra de Julia y la falta de honor de Irineo desaparecen en cuanto el filme nos hace saber que hubo amor en aquel encuentro.

Uno de los elementos más valiosos que se tienen que rescatar de las representaciones de las masculinidades de las películas de Fernández es que, incluso en estas formas más cercanas a la tradicional o que, a menudo, son interpretadas como conservadoras o patriarcales, podemos encontrar una complejidad que muestra bordes no lisos. Así a contracorriente de algunas miradas de la reflexión feminista que observan las masculinidades bajo la premisa del poder y el machismo, las películas de Fernández cuestionan y exigen una mirada teórica

más compleja sobre los procesos culturales, las relaciones de género y la organización social. Las masculinidades tradicionales son menos rígidas, inflexibles y monolíticas de lo que se ha creído, siendo esta una de las principales aportaciones derivadas del análisis sociohistórico de los filmes de Vicente Fernández. También considero que los propios filmes y sus vínculos con la masculinidad tradicional desestabilizan el modelo con el que se ha querido ver la identidad del hombre mexicano, y que ya fue medianamente discutido por Matthew C. Gutmann en su texto *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: ni macho ni mandilón*.

Incluso avanzando un poco más, Alberto muestra la emergencia de una nueva forma de ejercer la paternidad que será vinculada más tarde con lo que se conoce como paternidad responsable. Así Alberto es expuesto como profundamente involucrado no sólo con la provisión de cuidados económicos sino también en la crianza y en la vida cotidiana de los hijos de Carmen, siendo esto un fenómeno relativamente nuevo en la trayectoria histórica de las masculinidades. No se trata otra vez del padre todo poderoso que no se equivoca, sino aquel que les otorga la autonomía y libertad suficiente para que aprendan. No quedó del todo claro cómo es que se fue gestando este cambio, sin embargo, lo cierto es que estas representaciones cinematográficas debieron jugar algún tipo de papel dentro de los modelos de constitución de las paternidades durante el periodo, en virtud de la alta popularidad de Fernández entre cierto sector de la sociedad mexicana. Esto no niega el hecho, que buena parte de los testimonios muestra el impulso de cambio gestado en los propios varones jóvenes que deseaban constituir una relación “diferente” con sus hijos. Alberto es una muestra clara de este acontecimiento, que parece construirse más como producto de un proceso de concientización que por las críticas y el empuje realizado por el propio Estado y el feminismo. Realmente ocurrió que el feminismo mexicano, por lo menos el más militante, organizado y con una fuerte raíz liberal, se mostró mucho más preocupado por temáticas vinculadas a la legislación que por una modificación de las prácticas de los varones relacionadas con el ejercicio de la paternidad. Pero esta investigación muestra que para entender las masculinidades debemos caminar por otros derroteros, los hombres viven más allá de la esfera pública, también poseen relaciones personales,

un mundo emocional y sexual sobre el cuál debemos discutir más profundamente los historiadores.

Lo señalado no excluye desde luego la fuerza de transformación originada por la movilización feminista, empero, lo cierto es que esta no llegó, por lo menos de forma directa, y como consecuencia de un discurso político organizado, a fracturar el ejercicio de la paternidad. Esto es muy importante porque exhibe la importancia de la experiencia como articulador de la transformación social, en este sentido, es menester echar más luz sobre la forma en que los individuos operan los modelos normativos, los apropian e irrumpen en procesos históricos específicos para modificar los límites, cuestionarlos, derrumbarlos o fortalecerlos. Hay que ver que las películas de Fernández muestran que las representaciones no sólo se refieren a la realidad, sino que además contribuyen a la elaboración de las propias construcciones mentales que tenemos de ella, influyendo así en el modo en que la experimentamos e incidiendo en la construcción de prácticas y subjetividades. Solo bajo esta mirada es posible entender que la masculinidad no es una categoría unitaria, sino una que contiene significados múltiples y discutibles.

Lo señalado nos permite discutir la mirada que una parte de la teoría feminista y los estudios de las masculinidades han colocado sobre lo masculino y su estricta relación con el poder. Al colocar la mirada sobre las representaciones, los procesos de apropiación y la experiencia nos damos cuenta de que las relaciones de poder no pueden y no deben seguir observándose en la bipolaridad, la clase social, así como otras categorías juegan un papel esencial dentro de la configuración de las masculinidades. *El hijo del pueblo*, *Un hombre llamado el diablo* y *El sinvergüenza* exhiben cómo varones en condiciones similares responden de formas diversas ante los problemas que plantean las tramas, tal es el caso de Vicente y Julio quienes muestran prácticas sumamente variadas frente al momento en que están viviendo, al mismo tiempo que nos deja ver cómo los espacios sociales inciden directamente en la construcción del poder.

Esto representa avanzar en la mirada que se tiene sobre las masculinidades y sus representaciones en tanto que muestran la complejidad de las relaciones de

poder y lo inestable de su constitución. A pesar de que la posición económica, educación y la imagen corporal de Julio podría implicar que este es una masculinidad hegemónica Vicente parece el hombre con poder en *El Santuario*. Lo que pone a la vista, cómo la construcción de la hegemonía va más allá del cumplimiento de una serie de condiciones, por lo que esta investigación intenta abatir la idea, bastante extendida, en el uso de la categoría vista simplemente como un conjunto de características de los individuos, como se ha dicho una y otra vez, la masculinidad siempre se encuentra cuestionada.

Otro elemento que es necesario discutir es que, aunque Vicente, Irineo y Alberto parezcan masculinidad tradicional los desplazamientos a los que someten ciertos significados y practica no implicó, al menos durante el periodo, de la pérdida de poder, y sobre esto es necesario colocar mucha más presión. Un error muy significativo en los estudios sobre las masculinidades es pensar que el machismo es la única forma en que los hombres pueden ejercer poder. De hecho, no ocurre así, y las representaciones de las masculinidades de Alberto y el propio Irineo muestran que el poder puede practicarse y de hecho adquiere otras dimensiones, la autoridad moral es una de las más evidentes en estos productos culturales. Si bien es verdad, hay que hacer notar que los filmes parecen construir un tejido donde este poder emana exclusivamente de los atributos personales de cada personaje, no debemos olvidar que en este proceso también interviene la posición social que estos hombres ocupan.

Esto último significa no olvidar que los hombres también se constituyen en virtud de un conjunto de lazos de interdependencia que define configuraciones sociales específicas para cada momento y contexto históricos. Es decir, las sociedades no son más que configuraciones de hombres interdependientes que no existen fuera de los individuos, de la misma manera que los individuos no existen fuera de las sociedades que integran. Estas relaciones de interdependencia explican la distribución social del poder, tanto al interior de los grupos dominantes como en su relación con los grupos dominados. Entonces lo fundamental es tratar de responder a la pregunta de ¿en qué condiciones sociales se forman

determinadas posiciones sociales de poder y cuál es el ámbito de decisiones que les permiten? Todas las posiciones sociales exigen de quienes las ocupan una estrategia ponderada en la orientación de la conducta a fin de que su poder no disminuya.

Entonces hay que leer también estas estrategias de acción dentro de las prácticas de Irineo, Vicente y Alberto, pues estas últimas también están encaminada a conservar y convertir en óptimas las oportunidades de poder que su posición le ofrece. Así nuestros personajes utilizan el campo de decisiones que les otorga la posición que ocupa dentro de una configuración social específica, y en función de ello dirigen su conducta personal con una estrategia definida, dentro de los márgenes de acción que le ofrece esa posición particular. Esto significa que los modelos normativos y la posibilidad de transformarlos a través de la apropiación, Irineo, Vicente y Alberto tuvieron un cierto radio de acción que no iba más allá del imaginario social, dirigiendo sus esfuerzos y objetivos personales con base en estas valoraciones y normas sociales que refuerzan esa posición social, puesto que tales actitudes forman parte de sí mismos, en la medida en que de ellas depende su posibilidad de prestigio, reconocimientos, amor y admiración. Así, la amenaza a los privilegios se vive como un peligro global hacia todo aquello que da sentido y valor a sus vidas y, en consecuencia, quien no puede comportarse de acuerdo con su posición pierde la oportunidad de mantenerse en ese lugar, de ahí se entiende el suicidio de Valerio.

En el sentido estricto me atrevería a pensar que propiamente durante el periodo difícilmente podemos localizar una masculinidad hegemónica sino más bien un conjunto de estas que viven en constantes tensiones no confrontativas a través de las cuales se pretende constituir una normatividad, a saber, un modelo social excluyente que asentará, a través de las representaciones, la creencia de que existían formas legítimas o ilegítimas de ser hombre, eso lo podemos encontrar con fuerza en los tres filmes analizados.

Uno de los ejes más significativos que mostraron nuestras películas es el mundo íntimo de estos varones, tan lleno de tensiones y tan complejo como su vida

pública, por lo que tal vez deberíamos avanzar en la construcción de unos estudios de las masculinidades o de las femineidades más allá de los cuerpos sexuados. Es decir, sin asumir que, en última instancia, el significado o la propia existencia de ambas categorías procede de la relación que mantienen con unas determinadas características biológicas, lo cual implicaría analizar las diversas categorías que se cruzan y dotan de significado a lo “masculino” en cada contexto histórico concreto, la femineidad desde luego pero también serían primordiales otras como la raza, la etnicidad, la religión, la clase, etcétera. Propongo que debiésemos dejar de ver lo femenino como un opuestos sino más bien como una suerte de “suplemento”, que permite enunciar y articular qué significa ser “hombre” en cada momento histórico, porque ese fue el papel que jugaron las mujeres en nuestros filmes, no las vimos actuar jamás como contraparte de Irineo, Alberto o Vicente.

Igualmente, nos urge dejar de observar la historia de las masculinidades como el paso sucesivo y lineal, de un bloque o estadio de desarrollo a otro, me parece que la mayor riqueza de esta investigación es lo complejo de la construcción del género masculino durante el periodo. Mantenernos en estas directrices de trabajo resulta sumamente peligroso pues encierra una interpretación que parece entender la historia de las masculinidades como el paso de un bloque a otro, sin atender a la larga duración, a las continuidades, a las pervivencias, así como a las fracturas, o los retrocesos. Me parece que de hecho este es el principal problema en los estudios de las masculinidades, incluso a menudo en buena parte de la reflexión realizada por Robert Connell, que a pesar de que habla sobre el carácter histórico de estas, queda a menudo olvidado cuando habla sobre la constitución del modelo normativo.

Otro elemento que planteó la investigación es sobre el carácter estructural que a menudo se le otorga a la constitución de las masculinidades. Si bien es verdad el proceso de desarticulación del Estado de bienestar significó colocar en un fuerte estado de crisis a las masculinidades en lo general, de ella no se siguió la construcción de un modelo hegemónico nuevo, hay una suerte de desplazamiento que implicó un proceso de mediano plazo que aún lo vivimos en nuestros días.

Incluso aún más, muchos elementos fuertemente vinculados con la masculinidad tradicional perviven en el modelo de hombre neoliberal que se convertirá hegemónico años después. Igualmente significativo es que la emergencia de formas distintas de ejercer la paternidad no parecen tener asidero propiamente en cambios estructurales, sino que más bien se muestran derivados de la experiencia individual. Así que debemos dejar de pensar en la historia de las masculinidades como mera injerencia de los individuos de manera subsidiaria o como arrastrados por cambios políticos o económicos, muy al contrario, estoy convencida que las formas en que se construyeron las relaciones familiares y de pareja estuvieron densamente influenciadas por las representaciones culturales que se forjaron durante el periodo.

Un fenómeno que también se nota dentro de la investigación es la pérdida de los vínculos entre el Estado y la masculinidad. Si bien es verdad la construcción de esta resuena dentro de los discursos de Miguel de la Madrid Hurtado y Carlos Salinas de Gortari, las referencias a estas parecen palidecer frente a las de sus predecesores, derivado de ello hay una pérdida de la universalidad que encierra el concepto de hombre, para ser sustituido por las referencias que hablaban del hombre y la mujer. Así a diferencia de los procesos previos que habían establecido una relación directa entre la modernidad de la nación con los rasgos y las conductas de los hombres que las integraban, el ascenso del Estado mexicano neoliberal romperá con esta práctica y volverán a las mujeres participantes de un discursos donde ellas parecen jugar un papel activo dentro de la configuración de la realidad nacional Sin embargo, también hay que ver que la premisa de abrir al país hacia la integración global ejercerá presión sobre algunos ejes constitutivos de la masculinidad tradicional, algo muy importante es que no lograra desaparecerla, como tampoco logró dismantelar la identidad mexicana posrevolucionaria. Derivado de esto valdría la pena plantear la posibilidad de entender que las masculinidades vinculadas a la figura de Vicente Fernández también se pudieron mantener en el mediano plazo justamente como deriva de la necesidad de invocar la identidad nacional en medio del proceso de inserción al proceso de globalización.

Por eso es muy importante rehuir siempre a una mirada que vea la historia de las masculinidades como estable, los papeles que se asignan a hombres y a mujeres dentro de la comunidad, o el significado de lo masculino y lo femenino, no son una simple “traducción” de una división de género previamente existente, la historia de las representaciones de las masculinidades plantea la relevancia de analizar, cómo se construye esta categoría, y en relación con otras, en cada contexto histórico concreto. Como pudimos observar dentro del proceso de construcción de las representaciones es esencial la centralidad de los individuos históricos en la institución, transformación y/o subversión de las formas hegemónicas de pensar la masculinidad en el México contemporáneo. Esto nos permitiría saltar algunas de las dificultades del concepto de “masculinidad hegemónica” que han sido planteadas desde hace tiempo por su falta de operatividad, de hecho, el propio Connell ha reconocido que la masculinidad sólo existe en la cultura como posición del sujeto en el proceso de representación, en las estructuras del lenguaje y otros sistemas de símbolos, de manera que la práctica individual puede aceptar y reproducir este posicionamiento, pero también puede confrontarlo e impugnarlo.

Esta necesidad de volver a los procesos de apropiación no puede y no debe ser ingenua, esto implica no olvidar que los individuos constituyen sus representaciones derivadas de su posicionamiento, así como la multiplicidad de identidades que, a lo largo de su vida, así como de sus propias “experiencias”. Las representaciones a menudo se encuentran fragmentadas, tienen sentidos diversos y cambiantes, y por ello “el ser hombre” está circunstanciado por la racionalidad, pero también por un mundo emocional. Las emociones, entendidas desde su dimensión política, y como elementos cultural e históricamente construidos, se convierten en piezas fundamentales para cimentar esas identidades múltiples e inestables. Son claves, de este modo, para entender cómo se fijan en cada momento las relaciones entre la masculinidad y su universo social.

La tensión más importante que se resiente en los filmes es alrededor de la Modernidad como proceso histórico, y lo que esta significa para el ideal del hombre,

a saber, autocontrol y racionalidad como elementos articuladores. Con ello estamos señalado que se trata de un proceso de muy largo plazo donde los modelos normativos emanados de la Modernidad empujan a las masculinidades tradicionales hacia las periferias o los márgenes, o más bien pretenden hacerlo. Sin embargo, como ya señalamos no se trata propiamente del desplazamiento o la sustitución de una forma por otras, sino de una continua tensión que encontrará un punto de fractura durante la década de los setenta y ochenta para el caso mexicano. Parece que esta fisura se debió a que la Modernidad construirá otras formas de expresión de esta racionalidad y autocontrol, donde el neoliberalismo y el feminismo jugarán un papel esencial.

De esta forma hay un intento de construir otros modelos de conducta masculina basados en la racionalización de los recursos, ser hombre implicará: control del discurso, el ejercicio del autodomínio, la necesidad de dar freno a cualquier energía “instintiva”, atención de las buenas maneras, la aplicación de técnicas de dominio, o la represión del instinto de agresividad, esto va a significar la tolerancia del ejercicio del otro o más bien de las mujeres, y de los hijos después, sólo bajo estas condiciones se puede construir la plena identidad masculina. Se trata de un viraje donde la racionalidad permite medir fuerzas y en el que la libertad del otro es “tolerada”, como acto vinculado al ejercicio del poder. Este “nuevo hombre deja que la mujer trabaje”, en el verbo dejar está el meollo del asunto, es la exigencia del proceso de modernización de la masculinidad. La masculinidad tradicional ni siquiera parece discutirlo, por eso Vicente parece tan moderno dentro de las lecturas de la masculinidad tradicional, el nuevo padre cuida las buenas maneras y se auto domina, por lo que Alberto es un padre tan moderno, porque mide sus palabras, las cuida y se asegura. El exceso de cualquiera de todas estas manifestaciones en contraposición a la obligada moderación, no sólo funcionan como condena, sino que pretenden configurarse como una clara indicación del fracaso del varón a la hora de dar forma a su identidad masculina, marcando su expulsión de dicho orden hegemónico, por eso esta necesidad de hacer transitar a Irineo por la crisis, esta es necesaria para hacernos saber que se ha equivocado, y es ahí donde las películas adquieren su profundidad, mostrando la crisis identitaria

de nuestros tres protagonistas por ceñirse a los modelos de masculinidad basados en la racionalización neoliberal. Lo que al final resulta durante el periodo, no es un conjunto de trazos dominantes, sino construcciones culturales constantemente redefinidas que poseen características contradictorias.

REFERENCIAS CONSULTADAS:

Revista *Siempre* (1970-1986)

Revista *Machotips* (1985-1989)

Revista *Hérmes* (1989-1990)

Revista *Fem* (1976-1990)

Revista *Cihuat: Voz de la Coalición de Mujeres* (1977-1979)

Revista *Teleguía* (1980-187)

Revista *TV y Novelas* (1982-1989)

Revista *Hombre de Mundo* (1975-1990)

Revista *Eva* (1970-1979)

Revista *Luz, para sus problemas personales* (1971-1976)

Revista *La boletina: órgano informativo de la red nacional de mujeres* (1982-1986)

Revista *SOMOS* (1990)

Revista *Al Otro Lado* (1989-1990)

Agustín, José, *Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1970 a 1982*, México, D.F., Planeta, 1992.

Alatorre, Javier, *et. al.*, *Las mujeres en la pobreza*, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Grupo Interdisciplinario sobre Mujer, Trabajo y Pobreza (GIMTRAP), México, D.F., 1994.

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

Álvarez, Ana de Miguel y Ámoros, Celia, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid Minerva, p. 2844.

Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica, 1970-1979*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 548;

_____, *Cartelera cinematográfica, 1980-1989*, México, D.F., UNAM; 2006, p. 156.

Amorós, Celia y De Miguel, Ana, "El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal" en Ángeles J. Perona, *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid, Minerva, 2005.

Anda Gutiérrez, Cuauhtémoc, *Estructura socioeconómica de México, 1940-2000*, México, D.F., Limusa Editores, 2005.

Appendini, Guadalupe, "'Liberación es una palabra ofensiva', dice la doctora Dora Gómez Héctor, delegada cubana", *Excélsior*, 21 de junio de 1976, pp. 1B y 2B.

Arizpe S., Lourdes, *La mujer en el desarrollo de México y de América Latina*, México, D.F., UNAM, 1989.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1979.

_____, *La condición del cine mexicano*, México, D.F., Editorial Posada, 1986.

_____, *La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*, México, D.F., Editorial Grijalbo, 1991.

Barquera, Simón, Rivera-Dommarco, Juan y Gasca-García, Alejandra, *Políticas y programas de alimentación y nutrición en México en Salud Pública*, México, 2001, núm. 43, pp. 464-477.

Barquet, Mercedes, "Condicionantes de género sobre la pobreza de las mujeres", en Javier Alatorre, Gloria Careaga, Clara Jusidman y Vania Salles, *Las mujeres en la pobreza*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 73-89.

Barrio Terrazas, Francisco, *Primer Discurso como Candidato a la Gobernatura por Chihuahua*, Centro de Estudios, Documentación e Información sobre el Partido Acción Nacional, 1986.

Batiza Acosta, Rodolfo, *Los mejores lugares para comprar zapatos en Ciudad de México*, núm. 3, vol. 1., Julio de 1986.

Bauman, Zygmunt, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

Branciforte Mazzola, Laura y Orsi Portalo, Rocío, "De la mística de la femineidad al mito de la belleza", en J.M. Estévez Saá, *Escritoras y pensadoras anglosajonas: otras voces y otras lecturas (siglos XVII al XX)*, Sevilla, Arcibel, 2007, pp. 103-113.

Becerra-Fuquen, Fabián, "La noción de lenguaje en Jacques Lacan: del signo lingüístico en Saussure al algoritmo sussureano en Lacan" en *Revista Filosofía*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Vol. 16, Núm. 1, 2017, p. 180-192.

Bly, Robert, *Hombre de hierro: El libro de la nueva masculinidad*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2009.

Bordwell, David, *El arte cinematográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Brownmiller, Susan, *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación*, México, D.F., Planeta, 1975.

Butler, Judith, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, México, D.F., Paidós, 2007.

Cano, Gabriela, "Las mujeres en el México del siglo XX, una cronología mínima" en Martha Lamas (coord.) *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, D.F., FCE/CONACULTA, 2007, pp. 21-75.

Cárdenas García, Jaime Fernando, "El Estado de Bienestar" en *Del Estado absoluto al Estado neoliberal*, México, D.F., UNAM, 2017, pp. 67-104.

Cassoni, Adriana, "El mercado laboral en México: Los años de crisis" en *Investigación Económica*, no. 198 vol. 50, 1991, pp. 275-304

Chartier, Roger, *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*, Trad. de Claudia Ferrari. Barcelona, Editorial Gedisa, 1994.

Código Penal para el Distrito Federal en Materia de Fuero Común y para toda la República en materia de Fuero Federal, 2 de enero de 1931.

Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, “Sexto Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Luis Echeverría Álvarez, 1° de septiembre de 1976” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de las Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura*, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13 miércoles 1° de septiembre de 1976.

Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura, Primer Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos José López Portillo y Pacheco 1° de septiembre de 1977 en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de las Estados Unidos Mexicanos. L Legislatura*, Año II periodo ordinario, Tomo II, número 3, 1° de septiembre de 1977, p. 36.

Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, “Segundo Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Miguel de la Madrid Hurtado, 1° de septiembre de 1984” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de las Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura*, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13, 1° de septiembre de 1984.

Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura, “Segundo Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Carlos Salinas de Gortari, 1° de septiembre de 1989” en *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados del Congreso de las Estados Unidos Mexicanos. LXI Legislatura*, Año I periodo ordinario, Tomo I, número 13, 1° de septiembre de 1989.

Connell, Robert W., *Masculinidades*, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Córdova Plaza, Rosío, "Acceso a las mujeres a la tierra y patrones de herencia en tres comunidades ejidales del Centro de Veracruz", en *Relaciones*, vol. XXIV, núm. 93, 2003, pp. 179-212.

Costa, Paola, *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

Daly, Mary, *Beyond god the father. Toward a Philosophy of Womens Liberation*, Boston, Bacon Press, 1975.

De Appendini, Kirsten A., *De la milpa a los tortibonos: la reestructuración de la política alimentaria en México*, Colegio de México, Centro de Estudios Económicos, 1992.

De Lauretis, Teresa, "La tecnología del género" en Teresa De Lauretis. *Diferencias, Etapas de un camino hacia el feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2000, pp. 33-69.

_____y Mayorga, Susana, "Repensando el cine de mujeres "en *Debate feminista*, Vol. 5, 1 de marzo de 1992, pp. 203-232.

Delgado de Cantú, Gloria M., *México, estructuras política, económica y social*, México, D.F., Pearson Prentice Hall, 1996.

De los Reyes, Aurelio, "De Allá en el Rancho Grande a Lola la trailera: movilidad social" en *Historia Mexicana*, vol.65, núm. 4, Abril-Junio de2016, pp. 1885-1895

Dì Tullio Arias, Anabella Laura, *Teoría feminista y liberalismo: el devenir de una relación problemática*, Tesis para obtener el grado de Doctor Ciutadania i Drets Humans, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2015.

Diario Oficial de la Federación, *Ley Federal de la Reforma Agraria*, 16 de abril de 1971.

Domínguez Villalobos, Lilia y Brown Grossman, Flor, *México, mujeres y economía*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Dworkin, Andrea y MacKinnon, Catherine, *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, Minneapolis, Organizing Against Pornography, 1988.

Edward, Tim, *Men in the Mirror: Men's Fashion, Masculinity, and Consumer Society*, London, Bloomsbury, 1997.

Elías, Norbert, *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenética*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2009.

Falcon, Lidia, "Entrevista a Kate Millet: «El amor ha sido el opio de las mujeres»" en *El País*, 20 de mayo de 1984. Disponible en:
https://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html#:~:text=El%20amor%20ha%20sido%20el%20opio%20de%20las%20mujeres%2C%20como,seres%20libres%20es%20otra%20cosa.

FAO, "Enseñanzas de la revolución verde: hacia una nueva revolución verde" en *Memorias de la Cumbre Mundial de Alimentación*, Roma, FAO, 1996. Disponible en:
<http://www.fao.org/3/w2612s/w2612s06.htm>

Felitti, Karina, "«De la "mujer moderna" a la "mujer liberada". Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)»" en *Historia mexicana*, vol. 67, núm. 3, Ciudad de México, pp. 1345-1393, Disponible en: <https://dx.doi.org/10.24201/hm.v67i3.3531>

Fernández Violante, Marcela, "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 14, oct-dic, 1998.

Firestone, Shulamith, *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*, Barcelona, Kayrós, 1971.

Friedan, Betty, *La mística de la femineidad*, Madrid, Catedra, 2017.

_____, *The Second Stage*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

Foucault, Michael, *Vigilar y castigar*, Madrid, Ediciones siglo XXI, 1998.

Galindo, Alejandro, "El cine mexicano y sus crisis" en *Dicine*, núm. 21, vol. 1, Septiembre- Octubre de 1987.

Gallegos, José Luis, "Rafael Pérez Grovas explica su modo de ver a la industria" en *Excelsior*, México, D.F., 23 de junio de 1989.

García, Brígida y De Oliveira, Orlandina, "El ejercicio de la paternidad en el México urbano", en Marina Ariza y Orlandina de Oliveira (coords.), *Imágenes de la familia en el cambio del siglo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 283-317.

García Riera, Emilio, Cine mexicano: Situación actual y perspectiva en *Dicine*, núm. 12, vol. 1, Marzo-Abril de 1985.

_____, *Historia Documental del Cine Mexicano Volumen 17*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1996.

García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, México, D.F., Secretaría de Relaciones Exteriores/FLACSO México/Siglo XXI editores, 2008.

Gergen, Kenneth J., *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, México, Paidós, 2018.

Gergen, Mary M. y Gergen, Kenneth J., “What Is This Thing Called Love? Emotional Scenarios in Historical Perspective” en *Journal of Narrative and Life History*, vol. 5, núm. 3, 1995, pp. 221-235.

Getino, Octavio, *Cine y televisión en América Latina: producción y mercados*, Buenos Aires, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1998.

Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Catedra, 1995.

González, Fernando y Sánchez de Armas, Miguel Ángel, *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*, México, Revista Mexicana de Comunicación Social/Televisa, 1998.

González Pérez, César Octavio, “La identidad gay: una identidad en tensión. Una forma para comprender el mundo de los homosexuales” en *Desacatos*, México, núm. 6, 2001, p. 97-110. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2001000100005&lng=es&nrm=iso. Acceso: 13 de julio de 2020.

Greer, Germaine, *La mujer eunuco*, Barcelona, Editorial Kairos, 1991.

Gutmann, Matthew, "Planificar la exclusión de los hombres de la planificación familiar: Un estudio de caso en México" en *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*, El Colegio de México, Vol. 1, Num. 1, 2015, pp. 54-75.

Guzmán, Rosario, "El amor en tiempos moderno" en Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto, *Temas emergentes en los estudios de género*, México, Cámara de Diputados LX Legislatura/Porrúa, 2008. p. 163-189.

Hall, Matthew, *Metrosexual Masculinities*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Hansen, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, México, D.F., Siglo XXI editores, 1998.

Herrera Gómez, Coral, *La construcción sociocultural del amor romántico*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.

Instituto Nacional de Geografía y Estadística, *Mujeres y hombres en México 2012*, México, D.F., INEGI, 2013.

Kahl, J., "Modern Values and Fertility Ideals in Brazil and Mexico", *Journal of Social Issues*, vol. 23, núm.4, 1967, p. 99-114.

Lagarde, Marcela, *Acerca del amor: las dependencias afectivas*, Valencia, Associació de Dones Joves, 2000.

_____, *Claves feministas para la negociación del amor*, México, D.F., Puntos de encuentros, 2001, p. 41.

Lehmann, Peter, *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*, Philadelphia, Temple State University Press, 1993.

Lemus Martínez, Violeta, “Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970” en *América*, Vol. 46, Núm. 1, pp. 161-168.

Levario Flores, Alicia Elizabeth, *La seguridad alimentaria como guía de política pública en México. Evaluación cualitativa del caso de la Ciudad de México*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Sociales, agosto de 2018.

López Díaz, Pedro, *México: Reforma y Estado*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Económicas, 1996.

Luengo López, Jordi, “El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo” en *Genre & Histoire*, vol. 8, 21 de noviembre de 2011. Disponible en: <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1296>

Madrid, Alejandro L., *Music in Mexico. Experiencing music, expressing culture*, New York, Oxford University Press.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.

Martínez Carmona, Carlos Arturo, *La institucionalización del movimiento lésbico, gay, bisexual, transexual y travestí en la Ciudad de México (1978-2013)*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Ciencias Sociales, México, D.F., Facultad de Ciencias Sociales sede México, 2005, pp. 72-73.

Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación del cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971.

Mezo González, Juan Carlos, “Macho Tips: The Erotics of the Mexican Body in a Gay Magazine” en *Notches*, 18 de septiembre de 2018. Disponible en:

<http://notchesblog.com/2018/09/18/macho-tips-the-erotics-of-the-mexican-body-in-a-gay-magazine/>

Miano Borruso, Marinella, *et.al.*, *Archivo histórico del movimiento homosexual en México 1978-1982*, México, D.F., CONACYT/Centro de Información y Documentación de las Homosexualidades, 2004, CD-ROM.

Miller, Erick J., *Desarrollo integral del medio rural. Un experimento en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Millet, Kate, *Política Sexual*, Madrid, Cátedra, 1995.

Modleski, Tania, *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*, New York, Routledge, 1991.

Montes de Oca Luján, Rosa Elena, "La cuestión agraria y el movimiento campesino: 1970-1976", en *Desarrollo y crisis de la economía mexicana*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981.

Monsiváis, Carlos, "Control y Condón. La Revolución Sexual Mexicana" en *Nueva Sociedad*, Septiembre- Octubre, 1990, pp. 99-105.

_____, "La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo" en *Debate Feminista*, Núm. 30, pp. 157-173. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieq.2594066xe.2004.30.1053>

_____, "Mythologies" en *Mexican Cinema*, Londres, British film Institute, 1997, p. 117-127.

_____, “Notas sobre la cultura mexicana” en Daniel Cosío Villegas, *Historia general de México: volumen II*, México, D.F., El Colegio de México, 1996, pp. 1529.

_____ *Que se abra esa puerta: Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, México, D.F., Paidós, 2011, pp. 196.

Mora, Carl J., *Mexican Cinema. Reflection of a society, 1896-1988*, Berkeley, University California Press, 1982., pp. 256.

Mora Bravo, Miguel, *El derecho a la planeación familiar. Marco Jurídico*, Consejo Nacional de Población, México, D.F., 1984, p. 99.

Mulvey, Laura, “Placer visual y cine narrativo” en *Screen*, Núm. 16, Vol. 3, Otoño de 1975, p. 6

Mundigo, Alex I., “Los programas de planificación familiar y su función en la transición de la fecundidad en América Latina” en *Notas de población*, vol. 22, núm. 55, junio 1992, pp. 11-40.

Neale, Steve, “Masculinity as spectacle”, *Screen*, vol. 24, Noviembre-Diciembre 1983, pp. 2–17.

Obscura Siboney, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano” en *Cultura y Representaciones Sociales*, núm. 11, 2011, pp. 159-183.

Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Marta Eugenia, *Movimientos armados en México, siglo XX: Los movimientos de las últimas décadas*, Zamora, El Colegio de Michoacán/CIESAS, 206.

Onlywomen Press, *Love your enemy? The Debate between heterosexual feminism and political feminism*, Londres, Onlywomen Press Ltd, 1981.

Ordoñez-Barba, Gerardo, *La política social y el combate a la pobreza en México*, México, UNAM, 2002.

Palacio V., María Cristina y Valencia Hoyos, Ana Judith, *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones*, Caldas, Universidad de Caldas, 2001.

Palma Patricio, Adrián, *Locas, maricones, mayates, hombres, homosexuales, gays: apuntes históricos de la identidad y relaciones de género en varones con sexualidad del mismo sexo en el México moderno*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Sociología, UNAM, 2007.

Parra, Manuel, "Crisol de Masculinidades. Una revisión visual de la masculinidad homosexual en la Ciudad de México" en *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del Instituto de Artes*, núm. 6, vol. 11. Disponible en: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n11/e3.html>

Pateman, Carole, *The disorder of Women*, Cambridge, Polity Press, 1989.

Paz, Octavio, *El Laberinto de la soledad*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1950.

Pedrero, Mercedes, *México, dinámica demográfica de la población económicamente activa 1970-1990, Evaluación y ajuste de la información censal por entidad federativa*, UNAM/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca, 1995.

Peguero, Raquel, "Con 45 votos a favor, se aprobó en el Senado la nueva Ley Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 15 de diciembre de 1992;

Pérez Castañeda, Juan Carlos, *La planeación y el desarrollo rural*, Centro de Estudios para el Desarrollo Rural/Cámara de Diputados LX Legislatura, México, D.F., 2007.

Proceso, *El programa de desarrollo rural, fracaso burocrático*, 20 de mayo de 1976.

Rebollo, María de los Angeles, “Perspectivas de género e interculturalidad en la educación para el desarrollo” en *Género en la educación para el desarrollo. Abriendo la mirada a la interculturalidad, pueblos indígenas, soberanía alimentaria, educación para la paz*, Madrid, 2010, ACNUR, pp. 11-32

Reyes, Andrea H., “La abnegación: una virtud loca” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos Tomo II*, México, CONACULTA, 2006, pp. 287-292.

Reyes Castañeda, Pedro, *Historia de la agricultura. Información y síntesis*, México, AGT, 1981.

Rose, Nikolas, *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*, Cambridge University Press, 1999.

Rashotte, Ryan, *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Rosbach, Alma y Canel, Leticia, *Hojas de Cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II*, México, D.F., Fundación Mexicana de Cineastas/SEP, 1988.

Rubenstein, Anne, *Revolutionary Women, Football-Playing Women, and Lola la trailera: Some Political Uses of Mexican Imagery, 1920–1970*, Ponencia presentada en la 126 th Anual Meeting AHA, 7 de enero de 2012.

Ruiz Ocampo, Alejandro, *Consejo Nacional de Publicidad: Origen, estructura y trayectoria*, México, D.F., Plaza y Valdés Editores, 1999.

Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad: fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, D.F., UAM-Xochimilco, 2009.

Sánchez Olvera, Alma Rosa, *El feminismo mexicano ante el movimiento urbano popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)*, Distrito Federal, UNAM/Plaza y Valdés, 2002.

Scott, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Martha, Lamas *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, D.F., Programa Universitario de Estudios de Género/Miguel Ángel Porrúa, 1996, p. 265-302.

Seidler, Victor J., *Men, Sex and Relationships: Writings From Achilles Heel*, New York, Routledge, 1992.

Segato, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia: Contrato y estatus en la etiología de la violencia*, Medellín, Universidad Nacional de Quilmes/Editorial Prometeo, 2003.

Servín, Elisa, *Del nacionalismo al neoliberalismo 1940-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Schuessler, Michael K. y Capistrán, Miguel, *México se escribe con J: Una historia de la cultura gay*, Ciudad de México, DeBolsillo, 2018.

Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine: La apertura para la historia del mañana*, Trad. Juan José Utrilla, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985.

Sosa Plata, Gabriel, *Días de radio: Historias de la radio en México*, Ciudad de México, Secretaria de Cultura/Productora de Contenidos Culturales, 2016.

Tello, Jaime, "Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano" en *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. II, núm 6, Octubre/Septiembre 1979, p. 10-25.

Thompson, John B., *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.

Valdés Castellanos, Guillermo, *Historia del narcotráfico en México*, Editorial Aguilar, México, D.F., 2013.

Valdés Echenique, Teresa y Gomariz, Enrique, *Mujeres latinoamericanas en cifras. Caso México*, FLACSO Mexico/Instituto de la Mujer de España/UNICEF-Mexico/UNIFEM-Mexico, 2005.

Valdez, Mitl, "Presentación", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, núm. 14, oct-dic., 1998.

Velázquez Luna, Baldomero, *Los programas sociales en México como sustento de la economía social y solidaria*, México, D.F., Senado de República LXI Legislatura/Instituto Belisario Domínguez, 2012.

Walkowitz, Judith R., *La ciudad de las pasiones terribles: narraciones sobre peligro sexual en el Londres Victoriano*, Valencia, Universidad de Valencia/Ediciones Cátedra/Instituto de la Mujer, 1992.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Bekris, Luis y Fernández, Vicente, Rafael Villaseñor, *El sinvergüenza*, México: CIMA Films, 96 min.

Cinemaspod, *Una tarde de cine relajada*. 20 de diciembre de 2018, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pvqUEmOP2ug>

Estrada, Carla, Pedro Damián y Mónica Miguel, *Telenovela Quinceañera*, México: Televisa, 1987-1988, 103 episodios.

Del Llano Macedo, Luis, *Papá Soltero*, México: Televisa, 1987-1994, 362 Episodios.

Matouk, Antonio y Fernández, Vicente, Rafael Villaseñor, *Un hombre llamado el diablo*, México: CIMA Films, 1983, 90 min.

Orozco, Lucy, Benjamín Can, *Telenovela El pecado de Oyuki*, México: Televisa, 1988, 125 episodios.

Téllez, Carlos, Carlos Téllez, *Telenovela Cuna de Lobos*, México: Televisa, 1986-1987, 170 episodios.

Wallerstein, Gregorio y Fernández, Vicente, Rene Cárdena, *El hijo del pueblo*, México: CIMA Films, 1974, 91 min.

Wallerstein, Gregorio y Fernández, Vicente, Alberto Mariscal, *La Ley del Monte*, México: CIMA Films, 1976, 105 min.

ABREVIATURAS CINEMATográfICAS

G.P.G.: Gran Plano General
P.G. o P.G.C.: Plano General Corto
P.E.: Plano Entero o Plano Conjunto
P.A.: Plano Americano
P.M.L.: Plano Medio Largo
P.M.C. Plano Medio Corto
P. P.: Primer Plano
P. Pr. Primerísimo Plano
P.D.: Plano Detalle