



HAL
open science

La risa como conjuro. Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro

Julia Tuñón

► **To cite this version:**

Julia Tuñón. La risa como conjuro. Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro. *Iberic@l*, 2020, 18, pp.11-27. hal-03779013

HAL Id: hal-03779013

<https://hal.science/hal-03779013v1>

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La risa como conjuro. Representaciones fílmicas del feminismo en el cine mexicano de la edad de oro

Julia Tuñón

DEH-INAH. México

Resumen: El feminismo como movimiento político es profundamente transgresor del orden social en todos los terrenos, pero lo es particularmente para las relaciones entre hombres y mujeres, pues cuestiona los roles establecidos y resignifica las jerarquías del poder. En la historia de México el feminismo tiene ya una larga historia y ha tenido características cada vez más radicales, de manera que es un tema insoslayable y ha sido representado por el cine nacional. En este trabajo se analiza la manera en que se hizo durante el período clásico, su llamada edad de oro (años 1930 a 1950) en que esta lucha profundamente subversiva se neutraliza mediante

una serie de recursos que van desde el género con que se aborda el tema (la comedia) hasta las tramas, pasando por formas particulares de representación. El tema es importante porque las audiencias reciben una representación del feminismo que puede influir de manera decisiva en su percepción.

Palabras clave: Feminismo, comedia, cine clásico mexicano, representación de género.

Résumé : Le féminisme en tant que mouvement politique transgresse profondément l'ordre social dans tous les domaines, mais il le fait plus particulièrement dans le cadre des

rappports entre les hommes et les femmes, car il remet en question les rôles établis et resignifie les hiérarchies de pouvoir. Dans l'histoire du Mexique, le féminisme a une longue histoire et a évolué vers des modalités de plus en plus radicales, et ce thème incontournable a été représenté par le cinéma national. Dans cet article, nous analysons cette représentation durant la période classique, qualifiée d'âge d'or (des années 1930 aux années 1950), au cours de laquelle

cette lutte profondément subversive est neutralisée par une série de moyens, qui vont du genre au sein duquel le sujet est abordé (la comédie) jusqu'aux intrigues, en passant par des formes particulières de représentation. Le sujet est important parce que le public reçoit une représentation du féminisme qui peut influencer de manière décisive sa perception de celui-ci.

Mots-clés : féminisme, comédie, cinéma mexicain classique, représentation genrée.

La comedia, regida clásicamente por la musa Talía, es cosa muy seria, a pesar de que su pretensión sea provocar la risa. Ya Jorge de Burgos, en *El nombre de la rosa* escrita por Umberto Eco¹, destruyó el libro de Aristóteles que a ella se refería, pues le parecía peligrosa la alegría que provocaba, el pensamiento que despertaba, la crítica al orden debido y el placer agradecido por tanta trasgresión junta. Johan Huizinga plantea que el humor aunque contrario a lo serio, no siempre se compone de ingredientes lúdicos².

En su adaptación al cine la comedia ha permitido decir lo prohibido, cuestionar el *statu quo* y proponer lo que resultaría impensable en un melodrama. Sin embargo, no todas las comedias responden a esta posibilidad y hacerlas en un medio en el que reina el melodrama, que convoca las emociones y las lágrimas, no significa necesariamente un carácter transgresor, lo que penosamente es el caso del *corpus* que aquí presentamos y del que tratamos de explicar los porqués y los cómo.

El feminismo como movimiento político es profundamente transgresor del orden social en todos los terrenos, particularmente para las relaciones entre hombres y mujeres, pues cuestiona los roles establecidos y resignifica las jerarquías del poder. Para serlo requiere de la conciencia de una identidad propia de las mujeres derivada de su experiencia específica, más allá de las diferencias sociales. Como movimiento político, en México ha tenido un proceso que cuestiona crecientemente el orden establecido y pasa de la pretensión de mejorar la situación femenina a buscar la igualdad o equidad entre hombres y mujeres, de manera que es un tema insoslayable en el análisis social y por lo tanto también lo es el de sus representaciones en distintos soportes, pues éstas no solo expresan su cultura, sino que también la construyen. Abordamos aquí la manera en la que se representó el feminismo organizado en el cine del período clásico y de su llamada "edad de oro" en México, del inicio de los años treinta a mediados de los cincuenta.

1. ECO, Umberto, *Il nome della rosa*, Milán, Bompiani, 1980.

2. HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, París, Gallimard, 1938, citado por DRIESSEN, Henk, "Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología", in *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, Jan Bremmer y Hermann Roodenburg (coord.), Madrid, Sequitur, 1997, pág. 229.

El corpus tratado se compone de *Arriba las mujeres* (Orellana, 1943), *La liga de las muchachas* (Cortés, 1949), *Escuela para casadas* (Zacarías, 1949) y *Club de señoritas* (Martínez Solares, 1955)³. Se trata de comedias sin mayores pretensiones que tienen coincidencias notables en su trama y en su forma.

1 - Entrando al tema

Se trata de un período complejo, con un desarrollo económico sin precedentes en el país pero cargado de inercias en el terreno de las ideas, creándose un campo de tensión entre ideologías y mentalidades⁴. La relación entre hombres y mujeres es una de las arenas del conflicto.

La Revolución de 1910 produjo una crisis demográfica y, a mediados del siglo xx, se busca incrementar la población de manera ordenada⁵, pero también se permite que las mujeres se organicen en forma más radical respecto al último tercio del siglo xix. Sus demandas se incrementan desde los años 1920, permitiendo que en los 1930 se cree el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) que aglutina aproximadamente a 50 000 personas con diversas posiciones políticas, pero que se asocian en aras de cuestiones que a todas afectan, lo cual habla de capacidad para negociar y de una tolerancia notable⁶. En los años 1940 la fuerza del feminismo disminuye notablemente, aunque en 1947 para los comicios municipales y en 1953 para los nacionales las mexicanas ejercen el derecho al sufragio. Cabe sospechar que, *grosso modo*, como dice Carlos Monsiváis, en ese momento todavía eran inquilinas, más no propietarias de sus derechos⁷.

La industria filmica disfruta de un auge inusitado y los filmes desarrollan un estilo propio, que pronto adquiere cara de repetición. Las cintas estereotipan arquetipos⁸, logrando el reconocimiento de sus audiencias, y reciclan las concepciones populares de las que surgen, reforzándolas. Es imprudente pensar en este esquema como algo frívolo, tentación común al referirse al cine barato y particularmente a la comedia. El género cómico se caracteriza por permitir una mayor permisividad respecto a las normas sociales aceptadas. Antonio Gramsci hace notar el placer que provocan productos de manifiesto mal gusto, lo que tiene “[...] algo de caótico, de chocante, de repugnante, casi”, más común en las comedias⁹. En ellas se representa lo inverosímil como si fuera

3. A partir de este momento se enunciarán solamente las primeras palabras del nombre de estas películas.

4. Planteamos la ideología como un sistema de ideas y valores que se pretenden dominantes, por lo que están siempre en tensión con otro sistema de ideas, el de las mentalidades, que no son conscientes ni sistematizadas e incluyen las emociones que se traducen en prácticas sociales.

5. La natalidad legítima pasa de 66% en 1895 a 51.5% en 1929 y desde 1930 empieza a subir hasta alcanzar 75% en 1964. GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *Población y sociedad en México (1900-1970)*, México, UNAM-FCPyS, 1974, pág. 118.

6. Para un mapa del feminismo mexicano ver: TUÑÓN, Julia, *Voces a las mujeres mexicanas. Antología del pensamiento feminista mexicano. 1870-1953*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2011, págs.1-64.

7. MONSIVÁIS, Carlos, “El día de la primera votación”, *La Jornada*, México, 21 de octubre de 1993, págs. 1-12.

8. Los arquetipos son modelos que remiten a pulsiones básicas: JUNG, Karl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1994. El estereotipo es una simplificación de la realidad sea por omisión o por deformación.

9. GRAMSCI, Antonio, “Carácter no-nacional popular de la literatura italiana”, in *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablos, 1986, pág. 107.

posible y se cuestiona “el orden de las cosas¹⁰”, ese “orden” que no deriva de la naturaleza sino que es un constructo cultural. Para Aristófanes, la farsa implica una inversión de la realidad, y por ende de los valores dominantes, pero el tema es más complejo que eso. Plantear “un mundo al revés” solo tiene sentido si se considera que hay un “mundo derecho”, pero el humor pone en cuestión cualquier certeza: opone al discurso establecido “otra” lectura posible, no solo por su carácter anti-solemne, sino al mostrar las fisuras de todo dogma. El humor opone dos esquemas en un mismo soporte, yuxtapone ideas contradictorias de manera inverosímil e incongruente que lleva a suprimir una posible crítica. Por eso el humor es peligroso.

La risa es una expresión humana “natural”, pero ciertamente el cómo se realiza y el qué la produce es algo cultural¹¹, que muestra los códigos de sensibilidad y obliga a preguntar: ¿quién hace reír?, ¿qué?, ¿a quién?, ¿cómo?, ¿cuándo? El humor da cuenta de manera oblicua de los miedos que circulan en una sociedad¹². Seguramente por eso en cada una se determina lo que debe producir la risa y la manera de gozarla. Es parte de lo que Norbert Elias llama el proceso civilizatorio, que implica controlar las emociones y evitar, la vulgaridad o el mal gusto¹³. Se censura la risa producida por la burla hacia el otro o su ridiculización, en aras de un humor refinado¹⁴, y se dan códigos diversos que definen la ironía, la broma, la sátira, el chiste, la burla etc. Para Aristóteles en la *Poética*, la comedia “es una imitación de gente ruin, pero no centrada en lo malo sino en lo ridículo” que no produce dolor o daño a los otros¹⁵, sin embargo hay debate: la vedette Margo Su argumenta que el chiste tiene que ser hiriente y cruel y que si no ataca y duele no tiene chiste¹⁶. Edgar Neville distingue entre el humor que requiere inteligencia, sentido crítico y experiencia de vida, y la forma jocosa de reírse del sufrimiento de los otros en forma grotesca¹⁷.

Por otro lado, la representación de las mujeres en las pantallas mexicanas de su edad de oro tiene una similitud notable en todos los géneros. Podemos decir que el modelo que presenta se ha convertido en un axioma que transforma a los sujetos femeninos en un ente abstracto: “La Mujer”, distante de las mujeres de carne y hueso. En la imagen se suprime su carácter social de manera que todas ellas conforman a nivel simbólico una especie de índole zoológica, una “eterna naturaleza” que es su esencia y las finca en la maternidad y la sumisión a la especie, para complementar a ese “otro” a quien el mundo le ofrece un espacio de acción y de lucha. Sin embargo, para poder narrar las historias se compartimenta a los personajes que ejercerán tan solo algunas partes de ese todo que comparten, y mientras unas cubren una función nutricia (María), otras son devoradoras

-
10. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México/España, Siglo Veintiuno Editores, 1975, *passim*.
 11. BREMMER, Jan y ROODENBURG, Hermann (coord.), *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, *op. cit.*, *passim*.
 12. DRIESSEN, Henk, “Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología”, *op. cit.*, pág. 229.
 13. ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989, *passim* y pág. 602.
 14. BREMMER, Jan y ROODENBURG, Hermann (coord.), *Historia cultural del humor. Desde la antigüedad a nuestros días*, *op. cit.*, *passim*.
 15. Citado por ESCOHOTADO, Antonio, *El espíritu de la comedia*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 13.
 16. SU, Margo, “Cómicos... esos adorables locos”, in *Humor y comicidad en México*, David Magaña Figueroa, México, UPN, 1991 (Los Cuadernos del Acordeón), págs. 57-62.
 17. ANTONIORROBLES *Et Al.*, “Sobre el humorismo”, in *Los humoristas del 27*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 2002, págs. 200-201.

(Eva) o aún díscolas (Lilith)¹⁸. Las cualidades que demuestran la pertenencia a tan peculiar especie son la abnegación, el sentimiento amoroso entendido como sometimiento y, paradójicamente, solo mediante su ejercicio pueden saltar de la zoología a la santidad, que no a su humanidad. Cualquier violación al código será un delito contra la sociedad, pero también contra-natura y contra la ley de Dios. Los arquetipos junguianos de *Anima* y *Animus* se estereotipan y el cine conforma y reifica esta idea generalizada en la mentalidad¹⁹.

Mal haríamos en asumir que estas figuras son pasivas y dependientes. Afortunadamente ningún discurso evita que se filtre la vida con todas sus contradicciones y en estas películas se resbala en forma explícita o velada, lo que permite la identificación de las audiencias. Si en las historias o diégesis se privilegian los modelos, en los relatos o mimesis la turbulencia de la realidad se trasmite. La pantalla no es un depósito de imágenes más o menos coherentes entre sí, sino que expresa la cultura como un campo vivo, lleno de tensiones, cruce de fuerzas que sólo para el análisis podemos separar. En las películas de la edad de oro, las ideas que se filtran no son sólo las del director, sino de la sociedad en su conjunto, transmitida a través de todos los que hacen los filmes, desde el guionista hasta los miembros del *staff*, aspecto especialmente agudo en el caso del cine mexicano, por la improvisación que lo define.

El tema que aquí analizamos, al referirse a las relaciones hombre-mujer que en tantos sentidos son la base de la sociedad, refiere al mundo de la moral. Su tratamiento en clave de comedia es *per se* significativo. Para el filósofo José Gaos el mundo moral abarca 1) la “moralidad”, o sea la actividad humana conceptuada o conceptuable como buena o mala, 2) la “moral” que trata de establecer cuál de ellas es buena o mala, y 3) la ética o reflexión sobre la esencia o fundamentos del bien y del mal, que puede modificar conceptos arraigados. Para Gaos sus temas por excelencia son los de la sexualidad y del trabajo²⁰, y se organiza mediante la familia, no solo impuesta por la moral civil dominante sino también por la religiosa, que coloca al padre como su cabeza y fija los roles de mujeres e hijos en su interior. El trabajo es el castigo al hombre por el pecado original, pero le otorga un predominio que la mujer no debe romper²¹. El análisis de este tema puede hacerse, según Gaos, mediante la literatura y el teatro²², y añadimos nosotros el cine, como escuela de costumbres de nuestro siglo.

El feminismo parte del conocimiento de que hombres y mujeres son diferentes, pero se cuestiona que eso implique para ellas una jerarquía social inferior. El cine mexicano en su conjunto expresa la diferencia de géneros sexuales de manera precisa, sus películas separan ontológicamente a unos y a otras, pero obvian cualquier plan de igualdad o de equidad. En una primera mirada parecería que son vistas como seres inferiores, pero prestando más atención observamos que la factura masculina de esas figuras expresa más bien una imagen terrorífica, primaria y apabullante, incontrolable, presente en todos los ámbitos. Los recursos para desestimar sus luchas por conver-

18. Trabajé el tema en TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, IMCINE-El Colegio de México, 1998.

19. Para Jung el *Anima* es la representación arquetípica de lo femenino, que da y suprime la vida y se complementa y confronta con el *Animus* el principio masculino que implica el orden. JUNG, Karl, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *op. cit.*

20. GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 1963, pág. 657.

21. *Ibid.*, págs. 661 y ss.

22. *Ibid.*, págs. 657-58.

tirse en seres sociales plenos nos parecen, más bien, movidos por el miedo²³. Las cintas que tienen por tema el feminismo organizado se dan en ese contexto y no escapan a él, pero también sucede que a mediados del siglo marcan dos tendencias contradictorias: por un lado se fortalece la idea de que ellas deben ejercer un papel subordinado para incrementar la población de manera ordenada, pero, por el otro, las necesidades económicas las lanzan con fuerza al trabajo asalariado²⁴. Existe un conflicto entre ideas todavía hegemónicas que se ven amenazadas por ideas emergentes que trastocan los supuestos.

2 - Las películas

Nutrido de este contexto social y con las características del cine de la edad de oro, las cuatro películas sobre feminismo son una excepción a la temática habitual. Otro tipo de cintas permiten pensar en un feminismo espontáneo o “silvestre”, como las protagonizadas por María Félix, que siempre representa a una mujer fuerte, feroz *Doña Bárbara* (De Fuentes, 1943) que “toma a los hombres cuando quiere y se deshace de ellos haciéndolos guiñapos”, mujer que nunca se arrodilla (*La Diosa Arrodillada*, Gavaldón, 1947), *Mujer sin alma* (De Fuentes, 1943) que nunca es vencida pero que tampoco vence nunca. Otro esquema es el de las mujeres “machorras” que quieren ser hombre, como *Jesuita en Chihuahua* (Cardona, 1942) o Juan Simón López en *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946), o las que fingen serlo por cuestiones diversas, como *La negra Angustias* (Landeta, 1949), *Me ha besado un hombre* (Soler, 1944) o *Pablo y Carolina* (Serna, 1955). Las tramas muestran a estas mujeres sucumbir ante el amor, con lo que aflora la debilidad y la fuerza femenina escondida tras los pantalones.

Existen también juegos de inversión, como en *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949) en que Satanás troca por unos días los roles femenino y masculino en un matrimonio para que dejen de envidiarse mutuamente y acepten con beneplácito su rol, o *El sexo fuerte* (Gómez Muriel, 1945) que muestra un reino donde las mujeres mandan y dominan a los hombres, por lo que ellos se organizan políticamente y ganan gracias a un ratón mecánico que despierta en ellas el deseo de ser protegidas y de aceptar la tutela masculina. Estos juegos de inversión no subvierten, sino que reafirman la “necesidad” y “bondad” del orden establecido. Las cuatro cintas que tratan del feminismo organizado se asemejan a las “de inversión”, pero tienen un esquema particular y elementos comunes. Por sus similitudes las tratamos y consideramos aquí un *corpus*, aunque en cada una de ellas haya situaciones específicas.

La estructura de las cuatro responde a un esquema clásico: prólogo, desarrollo, clímax y desenlace. En el prólogo, la organización feminista está ya organizada, y hacia la tercera parte del film se da la reacción varonil como una vuelta de tuerca que prepara el clímax que desestructura a las protagonistas, mientras que el epílogo devuelve la armonía del *statu quo*. En su forma se recrea un estilo teatral con todo y cuarta pared incluida, pocos movimientos de cámara o encuadres significativos, porque es la historia llena de enredos la que marca las tramas, como es común en la comedia de esos años, menos sofisticadas que los dramas. El respeto a las convenciones del género

23. TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952*, op. cit.

24. En 1930 el porcentaje femenino en la PEA global es del 4.65% y crece al 16% en 1970. ALONSO, José Antonio, *Sexo, trabajo y marginalidad urbana*, México, Edicol, 1981, pág. 80.

son manifiestas, aunque transitan entre subgéneros, de la astracanada a la farsa o la sátira. García Riera considera que *La liga* sigue el humor español mientras que *Escuela* se organiza como comedia romántica americana²⁵.

Arriba inicia con la visita del rancharo Laureano y su hija Chole a la ciudad de México, pues el padre quiere que aprenda los usos urbanos antes de casarse con Chuy (Pedro Infante), que no lo ve necesario. Los viajeros llegan con el compadre Próspero y la comadre Felicidad (Consuelo Guerrero de Luna), pero se encuentran con que su casa se ha convertido en el cuartel general de La Liga de las Camisas Pintas y que Felicidad es su aguerrida lideresa, presidenta del Partido Socialista-Feminista. Ella viste un traje sastre, sombrero y corbata, y su compadre la confunde con un señor. La organización tiene un claro corte fascista y las referencias a Mussolini son constantes: cientos de mujeres vestidas con camisas con lunares, “pintas” y corbatas obedecen a ciegas la autoridad de Felicidad, que grita en sus discursos desde el balcón la necesidad de destruir a los hombres. En esas reuniones se canta un himno, que sospechosamente está inspirado en el tradicional “Duérmase mi niño”. Las dos hijas de Felicidad son Amelia, una doctora, y Luz, “pintor”, que esperan en vano clientes sin moverse de su casa. Felicidad tampoco ejerce como abogada mientras que el marido se encarga de dirigir los quehaceres domésticos. Luz se casa con el libanés Said Bachur, que acepta las condiciones de las camisas pintas, a saber, que ella pueda trabajar y exista entre ellos trato “de potencia a potencia”, pero Enrique, el novio de Amelia la tiene más difícil, porque opina que: “yo sólo concibo a la mujer a la antigua, toda mansedumbre, toda ternura y sólo dedicada al hogar y a sus hijos”. En este orden de ideas, Próspero está fascinado por su ahijada Chole, de quien dice: “¡Qué mansedumbre!, ¡esto sí es una mujer! rancherita, inocentona, zonza [...] pero encantadoramente femenina”.

Los malentendidos entre los llegados del campo, las militantes, Said, Próspero y la lavandera suben de tono hasta que los señores organizan la *Unión de los Hombres Oprimidos* y, como acto liberador, se van de juerga al cabaret. Sobreviene finalmente un juicio de divorcio que acaba a golpes de todos contra todos, pero la secuencia que sigue muestra la reconciliación de todas las parejas, incluida la de Felicidad y Próspero. El destino de las cientos de seguidoras queda en la incógnita. Emilio García Riera considera la película “definitivamente abyecta”²⁶.

La liga tiene mucho en común con la anterior, pero en ésta las protagonistas son las recién incorporadas a la organización: Marta, Dorita y Amalia. Doña Remedios, la líder, también interpretada por Consuelo Guerrero de Luna, ocupa un papel secundario, aunque sea central para la trama. La cinta empieza con las andanzas de una flaca mujer, vestida de traje sastre oscuro, con anteojos y un peinado apretado que recorre la ciudad con ojos de picardía que todo lo ven, se cuela en las casas y entra hasta en las recámaras más privadas para encontrar, en todos lados, a parejas que disputan. A todas las mujeres les deja un volante que invita: “si es usted joven y bonita y quiere vivir la vida que se merece llame usted a [un número de teléfono] o vaya a la calle Miraflores nº 2. No se arrepentirá”, firma La Liga de las Muchachas. El papel llega también a un par de hombres que creen que se trata de un burdel.

25. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950)*, México, IMCINE, Universidad de Guadalajara, págs. 44-46.

26. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. II (1941-1944)*, México, Editorial ERA, 1992-1997, págs. 131-132.

Marta llega a la casa porque ha sido golpeada por su ex-amante, jefe de una banda de gangsters que planea un robo contra Doña Remedios. Dorita está harta de un novio infiel y Amalia enojada porque su marido le hizo devolver un abrigo de pieles. Todas esperan con expectación a la líder, que aparece con un gran espectáculo con música, luces, una gran pantalla de televisión y ella vestida de griega, con medias sostenidas por ligas (lo que suscita juegos de palabras con el nombre de la organización) y teniendo como fondo la estatua de Lisístrata. Explica que ha dedicado su fortuna y su vida a la causa: “luchamos por la emancipación de la mujer en México: unos hombres la quieren para cocinera, otros para que lave y limpie la casa y otros para satisfacer sus repugnantes apetitos, ¡qué asco! ¡Hay que acabar con esto! ¡Mueran los hombres!” y cantan juntas el himno de Lisístrata: “El hombre es nuestro castigo/abajo nuestro enemigo/arriba la libertad”, himno que conocen de memoria hasta las recién llegadas.

Las actividades en la Liga son por demás placenteras: ellas nadan, cantan, juegan en el gran jardín de Doña Remedios y todo el día se divierten. Se visten de griegas con un alarde de sensualidad evidente y en la noche duermen en horarios rígidamente establecidos en una gran habitación con camas colocadas en hilera, como si fuera un gran internado de niñas. Efectivamente así son tratadas. Sin embargo, la tranquilidad de las recién llegadas es rota por dos hechos: los intentos de los novios y maridos para que regresen con ellos, y la llegada de un bebé abandonado a las puertas de la casa que las conmociona. Todas saben cómo arrullarlo, la maternidad no se aprende y Marta dice convencida que esa “es la misión más importante que tenemos”. A partir de este momento la nostalgia por sus parejas crece sin control. A ese mar revuelto llegan los ladrones que subyugan a Doña Remedios utilizando un ratón, para que, asustada, les entregue todas sus joyas, pero la policía acude y los entuertos se solucionan. Marta se queda con el niño, las otras vuelven con sus galanes y Doña Remedios es abandonada hasta por la estatua de Lisístrata, que cobra vida y se va caminando, pero antes le dice: “¡no seas tonta, señora, sin los hombres no se puede vivir!”.

Escuela tiene mucho en común con las anteriores pero también algunas diferencias. La profesora Concha Formoso Derzel (Dalia Iñiguez) viste como un hombre, fuma, utiliza gruesos anteojos y pontifica frente a un pizarrón, y en los momentos en que su lección debe de ser más contundente mira directamente a la cámara (es decir al público). El film inicia explicando que la ONU o la UNESCO buscan la paz, pero que es más necesaria la escuela que da nombre al film y que habrá de ilustrar a las mujeres para lograr la armonía matrimonial, entendida como el control de ellas sobre sus maridos, por lo que García Riera la ve como “la tarea de convertir al macho latino de clase media en una víctima del matriarcado al estilo norteamericano²⁷”.

La profesora explica en clase que “el hombre idealizado no existe” y orienta a María (Charito Granados) para que acepte y valore las virtudes de su marido, que ella encuentra abundantes. Se trata de salvar el matrimonio, porque “el divorcio es la más peligrosa de las medicinas [...] es como curarse una jaqueca cortándose la cabeza”. Para evitarlo deben de ejercer tanto el instinto (que es su poder natural, según se explicita) como la inteligencia, y atacar los tres puntos varoniles más vulnerables: mente, corazón y estómago. Si el marido bebe demasiado, habrá de ponerle un purgante en el whiskey, para evitar un *affaire* (porque todos son polígamos por naturaleza), variar

27. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950)*, op. cit., pág. 43.

de atuendos y peinados y, para que ascienda económicamente, “¡exprímale a su marido hasta el último centavo!”.

Una vez solucionados una serie de entuertos, cual corresponde a toda comedia, María y su marido se reconcilian y organizan una cena a la que llega una señora muy elegante, maquillada y con un vestido sexy, que resulta ser la profesora y explica a las señoras que como “ninguna mujer hace caso a otra mujer, me tuve que disfrazar de hombre”.

En la escuela se enseñan métodos a las mujeres de clase media o alta, pero una fisura en la trama es que la criada (Isabelita Blanch), que espía todo lo que sucede, ensaya con su pareja las tácticas que aprende de su patrona y en el desenlace aparece golpeada porque este reacciona de un modo más tradicional. Mientras las señoras ríen al escucharla, ella llora estentóreamente. Esta secuencia expresa la diferencia de clases y la inconciencia de la burguesía al respecto, la falta de solidaridad entre mujeres y otras cuestiones graves. Todavía influido por el marxismo, García Riera considera en la primera edición de su *Historia documental* que *Escuela* muestra “como concibe la burguesía la lucha de los sexos, consecuencia inevitable del sistema de propiedad privada²⁸”.

En *Club* se enfatizan dos novedades de su momento: la televisión y el chachachá. Inicia contando historias de mujeres de diferente clase social, edad y situación que miran en la pantalla televisiva o escuchan por la radio un programa de creciente éxito: El Club de Señoritas. La líder, Lucero (Ninón Sevilla), es una mujer joven y bonita, vestida con coquetería, que cada día a la misma hora es nombrada “¡la enemiga de los hombres!” y “transmite un mensaje de optimismo y libertad”, cantan las mujeres el himno: “abajo los tiranos/ pedimos igualdad/ el hombre nos oprime/ queremos libertad/ rompamos las cadenas/ de nuestra esclavitud/ luchemos hasta el triunfo/ la causa es leal”.

En su programa, Lucero da consejos tanto generales como personalizados. Ejemplo del primero: “¡No te mates haciendo el quehacer! No eres bestia. ¡Eres mujer! [...] ahora hay aparatos que hacen a la mujer más livianas sus labores. Hay que exigir a los maridos que los compren”. Ejemplo del segundo, el dirigido a la socia número 4239 (se supone que hay 94985) que se nombra “alma triste” y explica la difícil convivencia con un marido borracho y golpeador. Lucero le aconseja que interne al esposo en un hospital. También da esperanzas para el terreno de la política: “pronto tendremos —dice— diputadas, senadoras, secretarías de Estado y hasta presidenta del país”: el derecho a votar es todavía muy reciente para las mexicanas.

Sin embargo, Lucero tiene una doble vida: al salir del estudio de televisión se encuentra con su novio, “mi puchanguito” “mi papito santo” y con él va a “donde tú mandes, mi amor”. Y entonces nos enteramos de que la idea del programa es de él que, incluso, escribe los *sketches*. Un periodista les saca una foto mientras se besan provocando los malentendidos que hacen la trama de la película. Lucero y su novio pelean y él organiza El Club del chachachá, que también sale en televisión y busca “acercar más y más a los dos sexos, mientras el club de señoritas pretende apartarlos, creando un odio absurdo y disparatado”. Muchachas mostrando las piernas amenizan la transmisión.

Las mujeres del Club de señoritas se radicalizan, incluso Lucero viste pantalones, aunque cuando toma clase de box lo hace con zapatos de tacón alto. En el nuevo programa, que ella misma escribe y diseña, inventa una serie de escenas cotidianas para las mujeres y ofrece un in-

28. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. IV (1949-1951)*, México, Editorial ERA, 1972, págs.42-43.

ventario de problemas y posibles soluciones. Ante el hostigamiento en la calle, una llave de yudo y el piropeador cae al suelo. Ante la borrachera del marido y la paliza doméstica, otra vez el hombre al piso y, ante el reclamo por la comida, el plato en la cabeza. Sin embargo, Lucero está cada vez más abatida y enamorada, las socias son más radicales, en particular Vitola que la desbanca, vestida de *cow boy*. Al final, los enredos llevan a que todos se reconcilien o encuentren pareja, bailando chachachá.

Apuntalada la trama, el desarrollo se define por los malentendidos que crecen sin tregua, como en toda comedia: el feminismo —parece decirse— sólo propicia líos y situaciones ridículas. Los y las protagonistas no reflexionan, actúan como títeres movidos por líderes y por los afectos más elementales, sin pensar con claridad o buscar un mundo más justo. El desenlace ante tantos problemas se da de manera sorpresiva: cuando los nudos de la confusión están más apretados, un hecho súbito permite que Cupido clame por sus fueros, excluidos por la guerra. Es significativo que, en algunas de las cintas, ante el desorden irrumpe la policía, como si la instauración del orden genérico establecido requiriera de las fuerzas del orden. Es sorprendente la facilidad con que las mujeres olvidan sus rencores para abrazar a sus hombres. Las feministas no ganan la guerra, pero en cambio se les ofrece las glorias del amor que les propone el cine mexicano.

Para García Riera el feminismo del *Club* es “menos equívoco, falso e inocuo [... que en las otras cintas], pues los hombres son ahora en verdad escarnecidos y ridiculizados²⁹”. Pero la figura de los hombres en las cuatro películas dista de ser digna o bienintencionada, incluso para la conducta considerada normal en esos años. Próspero hostiga sexualmente a la lavandera y su compadre le da consejos al respecto, los novios y maridos de *La liga* son ridículos e incompetentes, el marido de *Escuela* es infiel, borracho y jugador, y el novio de Lucero la manipula sin recato.

3 - Crítica y recepción

Las ideas que circulan en las películas lo hacen también en su contexto, en textos que no son ninguna farsa y se pretenden muy serios. Pongo como ejemplo la nota de Eduardo Pallares que titula “La rebelión contra el sexo”, en la que argumenta que la civilización materialista del siglo ha producido una decadencia que se da entre hombres y mujeres, pero más frecuentemente en estas últimas que traicionan la femineidad con falsos argumentos filosóficos y morales. También dice que cada vez hay más hombres “faltos de virilidad”, pero que a estos siempre se los considera “dentro de lo anormal³⁰”. Pallares confunde feminismo con homosexualidad, pero aquí destacamos lo que dice que les sucede a las mujeres cuando adoptan las costumbres de los hombres: “se peina a ‘la bob’, fuma, se alcoholiza, asiste a francachelas o a juergas, tiene experiencias sexuales antes del matrimonio, juzga ridículo el pudor, apuesta grandes cantidades de dinero en juegos de azar, aborta y usa anticonceptivos”. Asombra observar el triste concepto de los hombres que tiene Pallares con esas conductas, pero a él lo que le molesta es que esas mujeres se creen de vanguardia cuando lo que

29. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. V (1949-1950)*, op. cit., págs. 44-46.

30. *El Universal*, 5 de mayo de 1942, págs. 1 y 3. Todos los periódicos mencionados son de la ciudad de México.

pasa es que no “perdonan al destino el haberlas hecho mujeres”, tienen complejo de inferioridad y niegan incluso su rasgo fundamental que es la fecundidad³¹.

Conocer la recepción de las películas es difícil. Sabemos que *Arriba* se exhibió en el cine Insurgentes y duró en cartelera una semana, *La liga* en el cine Teresa duró tres semanas, *Escuela* en el Orfeón se mantuvo cinco semanas³², y *Club* en el Olimpia cuatro semanas³³, lo que en ningún caso es poco tiempo, además de exhibirse en cines de primera, pero no da cuenta clara de la significación que le dieron las audiencias.

La crítica es interesante, pero no homologable a los públicos. Sus escritores participan también del mismo contexto y transmiten opiniones que, en esos tiempos, pasan como normales y que hoy serían acremente censurados, como recurrir a la belleza femenina como un mérito *per se*, como la de *Escuela* que muestra a “preciosas mujeres” o que Charito Granados es “cada día más bonita mujer³⁴”, pero la cinta que convoca más este tipo de opinión es *La liga*, pues en ella aparecen “las estrellas y estrellitas ‘Cómo usted las quiere ver’, [...] lucen su figura en brevísimos trajes de baño, o en ligeras ropas íntimas, los espectadores querrían verlas aún más ligeras de ropa, o sin ella³⁵”, *Esto* considera sus diálogos “un poquitín irrespetuosos”, pero la película vale para que Elsa Aguirre y Miroslava “muestren lo extraordinariamente que las dotaron los dioses en cuanto a belleza”, aunque su actuación sea defectuosa³⁶.

La moral aceptada para los varones aparece también normalizada en la crítica. Para *Escuela* se dice que ahí se enseñará a “las casaditas para que sepan arrostrar todos los temporales matrimoniales y salir triunfantes en las traiciones de los maridos³⁷”. Se refiere al personaje que en *Novedades* caracterizan como “infidel, parrandero y jugador³⁸” y que la profesora encontraba magnífico y redimible. Otros medios dan cuenta de que se les enseña “la forma de no dejarse del marido³⁹”.

La crítica se presenta de entrada a favor del orden y así se dice que *La liga* trata de las “andanzas de unas mujeres que odian a los hombres y que, fieles a los principios feministas, se consideran superiores a ellos⁴⁰” y “¡Esto, señores, ha llegado a su límite, novias y esposas se unen para boicotear a los hombres, negándoles la fuente maravilla del amor⁴¹”. En otro periódico se considera que la Liga ha destruido la unión matrimonial de muchas parejas⁴²”. Alguna crítica, al reseñar *Club*, busca la comprensión masculina: “Usted, amigo nuestro, si quiere olvidarse de los problemas de cada día, de la guerra en puertas, de la escasez de carne, de la abundancia de

31. *Ibid.*

32. AMADOR, Ma. Luisa y AYALA BLANCO, Jorge, *Cartelera Cinematográfica. 1940-1949*, México, UNAM, 1982, pág. 356.

33. *Ibid.*, pág. 223.

34. “Crítica”, *Cinema Reporter*, 20 de agosto de 1949, N° 579, pág. 30.

35. EL DUENDO FILMO, “Nuestro Cinema”, *El Universal*, 10 de febrero de 1950, pág. 27.

36. “La semana cinematográfica”, *Esto*, 5 de febrero de 1950, pág. 19.

37. “Crítica”, *Cinema Reporter*, 20 de agosto de 1949, N° 579, pág. 30.

38. “Escuela para casadas, la más deliciosa de las comedias”, *Novedades*, 19 de agosto de 1949, 2ª secc, pág. 1.

39. ANOTADOR, “Últimos estrenos. Guía del exhibidor”, *El Cine Gráfico*, 21 de agosto de 1949, pág. 8 y “La semana cinematográfica”, *Esto*, 14 de agosto de 1949, pág. 19.

40. “Ninón Sevilla y las mujeres de México, en pie de lucha por un aumento en ‘el gasto’ y al grito de ‘no solo de pan viven las mujeres’”, *Novedades*, 12 de abril de 1956, pág. 21.

41. “Frente Único para defender los Intereses Masculinos contra ‘La Liga de las muchachas’”, *Excélsior*, 3 de febrero de 1950, pág. 13.

42. “Miroslava y Luis Alcoriza, una de tantas parejas desintegradas en ‘La Liga de las Muchachas’”, *Excélsior*, 4 de febrero de 1950, 2ª. Secc., pág. 3.

hambreadores y, en fin, de tantas cosas prosaicas y antipáticas de esta vida, vaya [...]. Reirá —se lo aseguramos— hasta el cansancio, y si es usted hombre comprensible, como nos suponemos, dará la razón a estas muchachas que se agitan, vociferan y arremeten contra el sexo masculino porque ‘no solo de pan vive la mujer’⁴³”.

García Riera imagina que en *Club* sus espectadoras “tuvieron una suerte de catarsis al verla, lo que no pudo ser con las otras bromas machistas por el estilo⁴⁴”. No aclara en qué basa su percepción, pero en un periódico contemporáneo al film se dice que las mujeres miran con agrado *Escuela*, “en contraste con el público masculino que protesta abiertamente al descubrir que su soberanía, su libertad y sus derechos se ven amenazados por el género femenino⁴⁵”. En los *trailers* se recomendaba a los varones no verla y “provocó [...] hasta silbidos cuando aparecía la conferencista aconsejando contra el elemento masculino⁴⁶”. *Cinema Reporter* recomienda ver *La liga* a los “jóvenes” de entre uno y ochenta años “que gusten hasta la tumba del ‘eterno femenino’⁴⁷”.

La crítica destaca la risa que provoca cada uno de los cuatro filmes, aunque Ariel en *Novedades* es negativo con *Escuela* por los monólogos tan largos, pero rescata la hilaridad que provoca⁴⁸ y *La liga* le parece de una “insulsez completa⁴⁹”. Recopila críticas de otros medios coincidentes, pero rescata que logra divertir⁵⁰.

Ciertamente hay en el *corpus* tratado una transtextualidad, una adaptación al soporte filmico de ideas que rigen en buena parte de la sociedad mexicana, se expresan en textos diversos y la crítica hace notar. Sobre *Arriba* se dice que está “calcada sobre asunto ya conocido [...] el feminismo en los hogares, pero cuando se exhibe con buena técnica tiene que resultar algo extremadamente gracioso [...] las obras de este género que se filman con el fin de pasar el rato cuando tienen como la presente cierto realismo sacado de la propia vida adquieren un nivel artístico digno de alabanza” pues considera que la situación “de las mujeres dominadoras en los hogares y de los esposos oprimidos por la brava esposa no es ninguna fantasía sino moneda corriente, y más en los tiempos en que vivimos⁵¹”. En *Novedades*, se considera que la película aborda “los más importantes problemas de la vida matrimonial [... la] deben ver las solteras para que sepan lo que les depara el matrimonio y las casadas para tratar de remediar y poner un ‘hasta aquí’ a sus infieles maridos⁵²”.

4 - Bordando la tela

Las cuatro películas son cómicas. En todas ellas los personajes protagónicos son tan ridículos que merecen ser ridiculizados. Si el estereotipo se caricaturiza, se duplica el efecto y desde

43. “Ninón Sevilla y las mujeres de México, *op. cit.*”

44. GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Vol. VIII (1955-1956)*, México, Universidad de Guadalajara, 1992-1997, pág. 88.

45. “Escuela para casadas, la más deliciosa”, *op. cit.*

46. v.v. “Film de la semana”, *Mañana*, 20 de agosto de 1949, pág. 63.

47. “Crítica”, *Cinema Reporter*, 11 de febrero de 1950, N° 604, pág. 36.

48. ARIEL, “Nuestra crítica cinematográfica. ‘Escuela para casadas’”, *Novedades*, 17 de agosto de 1949, pág. 7.

49. ARIEL, “Nuestra crítica. ‘La liga de las muchachas’”, *Novedades*, 5 de febrero de 1950, 2ª Secc., págs. 1 y 9.

50. ARIEL, “Resumen de las críticas de cine de la semana. ‘La Liga de las muchachas’”, *Novedades*, 12 de febrero de 1950, 2ª. Secc, pág. 1.

51. “‘Arriba las mujeres’ y arriba las buenas comedias en la pantalla”, *Excélsior*, 13 de julio de 1943, pág.12.

52. “Escuela para casadas, la más deliciosa”, *op. cit.*

ahí la ridiculez parece ser culpa de ellas, y no de quienes hacen los filmes. Es claro que este cine mexicano expresa una mirada masculina, pues los directores son hombres⁵³, así como la mayor parte del *staff*. Sin embargo, el argumento de *La liga* es de Janet y Luis Alcoriza, con fama de ser intelectuales de avanzada. En realidad, las ideas que se exponen se comparten ampliamente en la sociedad de esos años, por hombres y mujeres.

La estructura de estas cuatro películas es muy similar: cuando se apaga la luz y aparece la imagen en la pantalla, la organización feminista ya está consolidada. ¡Y de qué manera! Una se pregunta cómo logra Felicidad tener a tantas socias, Doña Remedios mantener el orden de sus “niñas consentidas”, la profesora Formoso Derzel financiar su escuela en una majestuosa casa, y Lucero tener acceso a la televisión. Ninguno de los filmes da cuenta de los primeros momentos de la organización, que suelen ser los más difíciles. Lo que queda claro es que el éxito es absoluto e incuestionado: todo es cosechar. Observamos que en la recepción fílmica las situaciones que aparecen ya hechas al inicio del film se viven como si fueran eternas y/o esenciales, como se vive en la psique humana lo anterior a la propia vida, que parece no tener ni origen ni fin. Son muchas las militantes que están en lucha. ¿Por qué existe un odio tan encarnizado en las mujeres y un deseo de venganza tan inflamable? Cabe preguntarse cuál es el poder femenino en el que se basan. ¿Se referirá al matriarcado de los orígenes?, ¿al peso del *Anima* versus la ley impuesta por el *Animus*? Pensamos que, aunque quizás haya alguna referencia a esa tensión arquetípica que pueda resonar de forma oscura en las audiencias, no es aquí el caso, pues de serlo ellas no actuarían como hombres para ser respetadas; hacerlo así implica asumir un “orden de las cosas”, y ellas han perdido la lucha desde el momento en que sus instrumentos están identificados con el poder varonil, sea en forma de atuendo, el estilo autoritario o los espacios de la escuela y la televisión.

Ninguna de las cintas explica suficientemente ese encarnizamiento. En *La liga* vemos que las socias son muy diferentes entre sí por edad, clase social y/o estado civil. *Club* unifica tanto a la fondera como a la señora rica que mira la televisión sentada mientras sus tres criadas lo hacen de pie. La diferencia social no se suprime en ninguna de las películas, y en el caso de *Escuela* es muy claro que la lucha solo cabe para un grupo social, aunque otras puedan también tener aspiraciones. Aquí, creemos, se filtra un *lapsus* (Ferro *dixit*): si el feminismo es tan ridículo, ¿por qué suscita tanto interés entre mujeres de todos los tipos? ¿Por qué tiene el éxito asegurado? Pareciera que su fuerza es inmanente, previa, que sólo requiere ser despertada mediante el autoritarismo de sus líderes. El ambiente que se genera tiene mucho de escolar. Visten uniformes y cantan himnos de pie, con cara solemne y un gesto de fuerza en los brazos.

Creemos que la imagen del feminismo en pantalla expresa una concepción común del poder político en México, más allá de que sea ejercido por y para mujeres. La idea de que genera abusos, margina a las bases y se maneja mediante el terror y/o el soborno: en el caso de *La liga* un cohecho sutil es ofrecer una vida en el jardín. Es claro que las mujeres del FUPDM no siguieron estos mecanismos, pero aquí se trata de ridiculizar y eso es darle poder político a quienes el cine mexicano había excluido de él, relegándolas al único poder inalienable de la biología, que lo otorga, pero no para ser un sujeto social sino familiar.

Esta organización previa es despertada por una líder. ¿Quién es?, ¿cómo actúa? En todos los casos son mujeres que reniegan, así sea solo aparentemente, de las características del

53. En estos años la única excepción es Matilde Landeta.

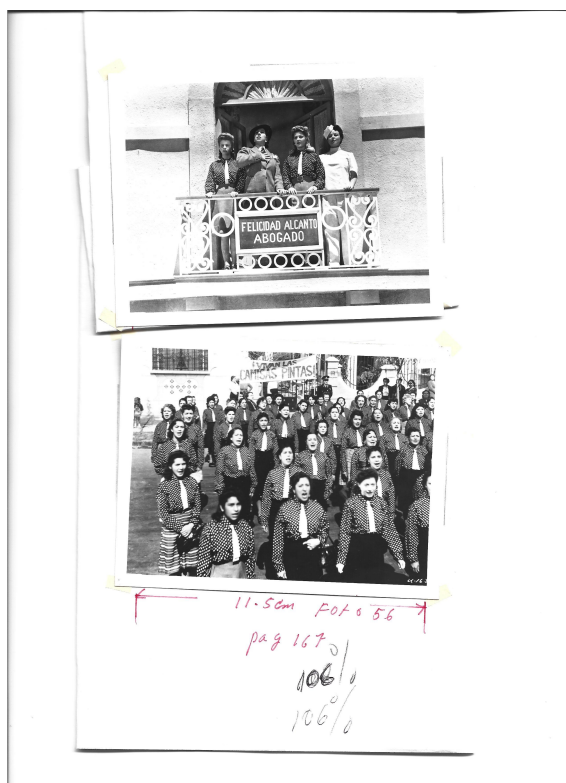


Figura 1. — El tradicional estilo político de mandato-desde-arriba se mantiene —según la burla filmica— también en el feminismo.

género femenino, y esta negación se muestra en atuendos y/o modales y gestos. Lucero sigue la iniciativa de su novio, hace trampa y es desbancada por una líder más radical y, por supuesto, más vieja y más flaca. La profesora Formoso Derzel también lleva una vida doble, y Felicidad argumenta la libertad pero depende económicamente de su marido Próspero. La fortuna de Doña Remedios es quizás heredada, porque no se observa ninguna actividad remunerada. Todas parecen responder al comentario de la lavandera en *Arriba*, que a la pregunta de por qué no milita responde: “¡Dios me libre!, ¡con el quehacer que tengo! [y con tono de desprecio] eso es para las desocupadas”. Aparece más tarde con un abrigo de pieles que le dio un “amigo”, reta a su patrona y la demanda por haberla despedido, sacando provecho del desorden. Otra comparsa que saca ventaja de la situación es la estadounidense en *Club*, que vende cosméticos y promueve su línea en la televisión aprovechando como publicidad la pugna entre hombres y mujeres. En *Club*, la fondera atiende su negocio mientras sueña con hacer campaña para ser diputada. Ella es capaz de correr de su fonda a un grupo de varones enardecidos que gritan viendo las luchas o el box: tranquilamente cambia el canal para ver el Club de Señoritas y ellos deben retirarse.

El feminismo se declara en las cintas y en ellas se nombran problemas de las mujeres, pero las protagonistas no actúan en consecuencia. Fallan al construir un proyecto adulto y congruente que implica elegir entre los goces y costos de la libertad, o la comodidad de acatar las normas al uso. Quieren sumar a la vida mullida de la dependencia, los goces del poder, sin los costos que implica. Felicidad y Lucero piden absolutos, como si fueran infantes: su lucha no pugna por lo posible ni enfrentan el dilema moral de escoger. Quieren la rosa sin la espina. ¿Puede alguien

culparlas? Concha Formoso propone gestionar los problemas del matrimonio, no suprimirlos y Remedios ofrece la libertad y la infancia en el jardín del Edén antes de morder la manzana. Está bien como proyecto ideal, pero las luchas humanas conllevan debates.

Michel de Certeau distingue entre estrategia y táctica. La primera parte de una posición de fuerza y se dirige a logros finales de un propósito, mientras que la táctica es el arma de los débiles y actúa en terreno impuesto, por lo que debe aprovechar las coyunturas propicias para avanzar. La táctica “caza furtivamente [...] es astuta⁵⁴”. El manejo de estas armas posibilita o no los logros feministas. ¿Tienen estas militantes estrategias o tácticas? Salvo en *Escuela* alardean de la estrategia, pero carecen de tácticas, buscan la inversión del poder masculino por su propio *dictum*, y desarmadas jalonean la lucha feminista a una guerra sin cuartel. Se explicita la rabia por el hostigamiento sexual, la infidelidad y la violencia masculina, el fastidio que produce el trabajo doméstico. Pero su lucha no se deriva de la reflexión sino del hartazgo. Vivir sin los hombres, gritar que se mueran es inaplicable en una sociedad habitada por unos y otras, y además ellas son dependientes económica y emocionalmente de ellos. En la sociedad mexicana de esos años las mujeres de los sectores populares mantienen a menudo total o parcialmente sus hogares, aunque el modelo considerado debido establezca que ellos funjan de proveedores y ellas de mantenedoras del hogar. Este ideal de mujer dependiente sólo lo ejerce un sector de la sociedad, pero las líderes de las películas son parte de él.

En el cine clásico mexicano, como se mencionó antes, hay una tensión entre las historias que avalan el orden debido planteado por las diversas ideologías que organizan su mundo, y los relatos que dan cuenta de las conductas que violentan ese orden, surgidas de la práctica de la vida y de las mentalidades⁵⁵, pero en este *corpus* las historias son las de la transgresión y el relato sustenta el orden establecido y emergerá a primer plano como si del sentido común se tratara. Las comedias son proclives a romper las convenciones sociales, en eso estriba parte del humor, pero en este *corpus* es tan solo una farsa que las reafirma y la derrota. Suprime el sueño y el derecho de buscar un sistema más equitativo.

El aspecto más peliagudo es el supuesto de que el amor, aspecto considerado definitorio de la feminidad, queda excluido de la lucha feminista. Como todo supuesto, no se pone en duda. Felicidad ha escrito un libro en el que explica cómo el matrimonio convierte a las mujeres en esclavas y, cuando su hija Luz le cuenta que ha recibido una declaración, la madre pregunta: “¿de guerra? — No, de amor”. Felicidad responde: “es igual: de todos los caminos que conducen al matrimonio, el amor es el más traicionero, el amor embota los sentidos, destruye la inteligencia y cubre de nubes la razón.” Parecería que se apunta la subversión, pero queda en nada. En las cuatro cintas se comenta el riesgo enorme que el feminismo significa para el *statu quo*. Las feministas de las cuatro cintas son beligerantes, pero sólo mientras aflora el “eterno femenino” que las hará dar marcha atrás en sus demandas. En el juicio de divorcio que Felicidad entabla, encuentra que el juez del caso es Leobardo, que le habló de amores en el pasado, y al comentarlo su gesto se deshace en sonrisas y gestos de coquetería: “¡Ay! Qué emoción siento al volver a verlo”, declara, aunque él deteste su actual militancia. Ellas no pueden evitar ser mujeres, esto es, se asustan de los ratones y

54. DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana-ITESO, 1996, págs. XLIX-LI.

55. TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen, 1939-1952*, op., cit., *passim*.

se conmueven ante los bebés, lo que parece ser pruebas más que suficientes para el cine mexicano de esa “esencia femenina” tan presente en las ideas de la sociedad. Únicamente Remedios se aísla cuando hasta la estatua de Lisístrata la deja para irse con su Adonis.

Las feministas de estas cintas no trasgreden ni subvierten, quieren invertir los términos. Según la teoría feminista del cine, las mujeres aparecen como entes pasivos y los hombres son los activos que mueven la trama con sus actos, pero en las cuatro películas ellas actúan mientras que ellos solo re-accionan para reinstalar el orden amenazado. Ciertamente, ellas también reaccionaron ante un acto de sus parejas: Felicidad supo que Próspero la engañaba, y antes —dice— ella era obediente y sumisa. Doña Remedios no confiesa, pero el novio de Dorita supone que “la líder seguramente organizó esto porque no hubo nunca un valiente que le diera un beso”, a lo que ella protesta con coquetería, pero eso no lo vemos en imágenes sino en palabras posteriores a la organización militante del grupo. No tratan de cambiar el orden jerárquico social ni ser efectivamente libres, sino que, como en toda inversión, el sentido original se mantiene aunque se inviertan los roles establecidos. A la postre se reafirma el “orden de las cosas”.

La caja de Pandora que abren cuestiona el orden “natural”, y, debido a su fracaso, este se reafirma, pero además ellas actúan con falsedad, como hacían aquellas “preciosas ridículas” que satiriza Molière en la obra homónima, y José Gaos explica que su autor no las critica por “preciosas” (o sea mujeres cultas de los salones parisinos de la Luces), sino por valerse de mentiras para ganar un lugar en las convenciones mundanas⁵⁶. Sin embargo, en estas películas es esta falsedad o debilidad en sus convicciones la que las salva de un destino trágico, no mueren en pantalla porque en el fondo son amorosas y cumplen a plenitud con las características debidas por las mujeres en el cine mexicano.

Así las cosas, el intento queda tan solo en denuncia. ¿Es una denuncia suficiente? ¿Puede permitir pensar las cosas? Quizás, sin embargo en este *corpus* las protagonistas más que hablar de feminismo lo gritan, pero no lo actúan en sus conductas ni al tomar sus decisiones. El sistema de género se conforma y —sólo puede modificarse— mediante actos. ¿Puede considerarse acaso una “resistencia” a un sistema de género hegemónico? ¿Logra despertar la inquietud?



Figura 2. — Ciertamente la burla abarca también la publicidad, que por sí misma ridiculiza las demandas feministas.

56. GAOS, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, op. cit., págs. 330-331.

5 - Conclusiones

La sátira en el *corpus* analizado se centra en la caricatura de los estereotipos, en una redundancia doble que borra cualquier posibilidad de imaginar mediante la película que se ve que lo expuesto podría realizarse. No se trata de un carnaval, como lo plantea Bakhtin⁵⁷, que incluye a todos los participantes, porque aquí los públicos quedan separados por el dispositivo peculiar de la recepción. Al cine, se va a fantasear, a imaginar otras vidas posibles, pero el exceso de “irrealidad”, de ridículo, aplanar cualquier posibilidad. Se rompe el pacto entre espectador y película, el de creer que lo que vemos podría ser y ante eso lo único posible es reír.

Las películas diluyen con la ridiculización los problemas cotidianos de la relación hombre-mujer. Para Mary Douglas, el chiste se da cuando “algo formal es atacado por algo informal, algo organizado y controlado por algo vital, energético, impulso de vida según Bergson, de la libido según Freud⁵⁸”, pero en este *corpus* no se permite su triunfo.

Freud diferencia en 1905 el humor del chiste. El humor emerge del *Super-yo*, parte psíquica que actúa desde las normas sociales, y el sujeto no se cree la fantasía, de manera que cabe la burla inteligente y la autocrítica, mientras que el chiste es inconsciente y creído por el sujeto. Le parece verdadero y actúa en consecuencia⁵⁹. El *corpus* tratado sugiere que el feminismo en estas películas se construye y se recibe como un “chiste”, y la risa es un conjuro para defenderse del miedo. En una crítica a *Escuela* se considera que la película tiene “mensaje”, y que “muchos matrimonios desavenidos podrían tomar ejemplo y nota de sus consejos. Adoptar en serio lo que se presentó como broma⁶⁰”. El feminismo tendría que esperar tiempos mejores para ser representado de una manera digna y constructiva.

57. BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and his world*, Cambridge, MIT Press, 1968.

58. Cit por DRIESSEN, Henk, “Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología”, *op. cit.*, pág. 230. Se refiere a BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, 2012 y FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Citado por ZIZEK Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1999, pág. 174.

59. FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, *op. cit.* y en 1927 artículo: “El humor”. También toca el tema en *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

60. V.V., “Film de la semana”, *Mañana*, 20 de agosto de 1949, pág. 63.