



Retratos de la familia en el cine mexicano Estudio crítico

Carmen Elisa Gómez Gómez



**UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA**
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD
CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Dra. Isabel López Pérez
Secretario Académico

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

D.R. © 2024, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-581-454-4

Este libro se terminó de editar
en noviembre de 2024.
Hecho en México.



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Retratos de la familia en el cine mexicano. Estudio crítico

Primera edición, 2024

Textos

Carmen Elisa Gómez Gómez

Diseño editorial

Jorge Campos Sánchez

Diana Berenice González Martín

Esta obra fue evaluada mediante un proceso doble-ciego, por lectores designados por el Consejo Editorial del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

La edición de la obra se llevó a cabo con recursos del programa PROSNII 2024

Índice

5 I. Introducción

15 II. Galería: Un recorrido por los retratos de familia

79 III. Desafíos a la posmodernidad mexicana

135 IV. Bibliografía

143 V. Índice de películas

Sobre la autora

Carmen Elisa Gómez Gómez: Licenciada en Ciencias y Técnicas de la Comunicación por la Universidad del Valle de Atemajac (UNIVA, Guadalajara); Maestra en Historia y Teoría del cine por Ohio University (Athens), doctora en Literatura y cultura latinoamericana por la universidad de Ohio State (Columbus) en Estados Unidos. Profesora investigadora del CUAAD de la Universidad de Guadalajara, México; miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Especialista en cine mexicano es autora entre otros, de los *Escenarios del cine en Jalisco. La ciudad, la producción local y la mirada del cine industrial*. (2019), *Ciudad, arquitectura y turismo. La representación del cine mexicano*, en coautoría con Verónica L. Díaz Núñez (2022) y *Ciudad, Mujer y Espacio Cotidiano. Nuevos retos y ámbitos de estudio*, coordinado junto con Verónica L. Díaz Núñez y Elizabeth Rivera Borrayo (2023).

I. Introducción

El presente volumen es una segunda edición de mi anterior libro *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano* (2015). En esta nueva entrega se continúa con la revisión del tema de la familia representada en el cine mexicano, profundizando en ciertas cuestiones, a la vez que agregando nuevas y reflexionando a partir de las perspectivas actuales y se toma en cuenta las variaciones de la dinámica social mexicana en la segunda década del nuevo milenio. Dado lo cual, el motivo de la realización de este nuevo libro es actualizar información con películas recientes que abordan el tema de la familia y sus configuraciones recientes, un tanto diferentes a lo que se comentaba en el anterior trabajo. En aquel momento prevalecía cierta necesidad por parte de la derecha mexicana de afirmar el modelo de familia nuclear compuesto por los cónyuges heterosexuales y sus hijos, como ocurría en la segunda mitad de los años 2000. Sin embargo, la coyuntura ha cambiado y cada vez es más común ver otras configuraciones en todas las esferas de la sociedad, por ejemplo, las familias reconstituidas, es decir a partir de que se unen dos personas para formar un nuevo matrimonio, por ejemplo, llegan a esta nueva unión con los hijos de su anterior matrimonio o también cada vez son más comunes las familias con un solo jefe de familia —ya sea hombre o mujer—o también las encabezadas por dos padres del mismo sexo. En otras palabras, el concepto de familia sigue modificándose y en la realidad mexicana se aprecia que hay una variedad de configuraciones a pesar de que para muchos todavía es el ideal el modelo de familia integrada por madre, padre e hijos, el que los demógrafos llaman familia nuclear. Entre las muchas variantes del modelo de familia se encuentran la monoparental (uno de los padres se hace cargo del sostenimiento) o la extensa (varios de los adultos se hacen cargo del sostenimiento y crianza de los niños o dos o más generaciones habitan en la misma casa por razones económicas o de logística). El cine mexicano por su parte tampoco ha sido ajeno a esta

transformación de la sociedad y ha manifestado su interés de representar las diversas dinámicas en que la familia interactúa. Desde los inicios del cine de ficción mexicano, —en la etapa muda— se han incluido historias de familias, pero ha sido desde los años 30 en que sus observaciones han sido más constantes y puntuales, también por razón de que a partir de esta década se comienza a solidificar lo que más tarde sería la industria nacional cinematográfica.

Por otro lado, en cuanto al estudio académico de las miradas que los cineastas nacionales han elaborado sobre este tema, sigue siendo limitado hasta la fecha. Si bien existe bibliografía que analiza el rol del padre o de la madre en el cine mexicano, todavía la entidad de la familia y la ideología con que se representa no ha sido examinada lo suficiente. La relevancia de estudiar a la familia en el cine nacional radica en que las peculiaridades de su configuración pueden expresar mucho de lo que ocurre en el contexto social e histórico. En otras palabras, la familia puede verse como un microcosmos de las tendencias y preocupaciones de la vida nacional. Una de las realidades presentada con más contundencia en la filmografía mexicana reciente es la de los desaparecidos desde varias perspectivas y puntos de vistas, todas ellas sobrecogedoras por la naturaleza de su temática, como se verá en las páginas correspondientes.

Una nueva sección en *Retratos de familia en el cine mexicano. Estudio crítico* es la dedicada a ciertas realizadoras mexicanas jóvenes, quienes en los últimos años han logrado más espacios para difundir sus producciones y aún más, han recibido más premios y reconocimientos a su labor en foros nacionales e internacionales. A pesar de que a vuelo de pájaro no existe gran diferencia entre la cantidad de mujeres involucradas en la producción mexicana si se toman en cuenta datos de 2017, donde se contabilizaba el 40 % (*Anuario*, 2017, p. 33) y si se compara con el 37% de 2023 (*Anuario*, 2023, p. 92), es en lo cualitativo que el progreso ha sido notable. Varias de las directoras actuales han estrenado sus cintas en foros internacionales importantes antes que, en México, como los festivales de Berlín, Cannes, Toronto, etc. Además de que

la cantidad de premios ha incrementado para realizadores y especialistas en otros rubros del quehacer fílmico. Al revisar la cantidad de nominadas a los premios Ariel en su LIX edición se encontraron 43 nominadas (Wikipedia), mientras que en la edición 66 de este Premio en 2024, aparecen 69 mujeres en distintas categorías (Luna, 2024). Es importante reconocer la relevancia del galardón, pues se otorga por el consenso de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, es decir, los profesionales del medio. Asimismo, llamó la atención que las personas nominadas en 2023 para mejor fueron cuatro mujeres y un hombre (Alejandra Márquez Abella con *El Norte sobre el vacío*; la debutante en largometraje Michelle Garza Cervera con *Huesera*; Natalia Berastain con *Ruido*; Teodora Mihabi con *La Civil* y Alejandro González Iñárritu con *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades*). Para el año 2024 en las cinco nominaciones a Mejor película y Mejor dirección se encuentran tres mujeres (Tatiana Huezo con *Eco*; Lila Avilés con *Tótem* y Elisa Miller con *Temporada de Huracanes*). La primera obtuvo cinco «Arieles», entre ellos Mejor Película), participando también dos hombres en la categoría de Mejor Dirección (David Zonana con *Heroico* y Rodrigo García con *Familia*). Y por igual, en el rubro de Mejor fotografía participaron dos mujeres en las cinco nominaciones (María José Secco por *Temporada de huracanes* y Carolina Costa por *Heroico*) y en cuanto a Mejor Guion Original participaron tres mujeres en las cinco nominaciones: Ángeles Cruz por *Valentina o la serenidad*; Lila Avilés por *Tótem* y Lucía Carreas por *Todo el silencio*. Es decir, el conteo ofrece una valoración abrumadora al trabajo de las realizadoras más prominentes. Situación que obliga a reflexionar en varias películas de algunas realizadoras relevantes.

Se retoma el modelo de análisis de los Estudios Culturales, entendidos éstos como una metodología que buscar hacer visibles las ideologías sociales, los valores y representaciones de género, raza y clase. Del acuerdo con Douglas Kellner, quien señala en su libro *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno* (2011), los Estudios Culturales son transdisciplinarios, en el sentido de que abordan técnicas de análisis de la his-

toria, la antropología, la sociología, la filosofía con el objetivo de teorizar sobre los contenidos de los artefactos culturales, en este caso el cine. En particular en este trabajo de investigación cinematográfica, el análisis se centra en las representaciones de la familia en relación con las clases sociales, los roles de género y su relación con la historia y el Estado en México. La importancia de abordar los aspectos ideológicos radica en contribuir a criticar la dominación de cierto tipo de representación cinematográfica asociada al clasismo y otras formas de prejuicios. De la misma manera se debe aclarar que no se pretende elaborar un trabajo exhaustivo, ya que no se incluyen todas las películas mexicanas que tocan de una forma relevante el tema de la familia, ni tampoco están las mejor realizadas, las más populares o las de los directores de más renombre, todo esto para mantener coherencia con el carácter antihegemónico que anima este texto. Se atraviesa pues, por diferentes criterios que pueden incluir las producciones de cine comercial, como de aquel más reflexivo y meticuloso. Se han seleccionado una serie de películas que revisten algún interés particular relacionado al tema y que en algunos casos se asocia con algún rasgo de la historia socioeconómica del país reciente. De tal manera, se aclara que quedan sin comentar muchas películas que para otros analistas resulten de importancia por sus galardones o su contenido o incluso aquellas que podrían considerarse como clásicos del cine nacional.

Asimismo, es importante subrayar que, con el formato digital de este libro, se pretende hacer accesible la información a un público amplio, ya sea un público joven más acostumbrado a la vida en digital y con esto se conseguiría el objetivo de distribuirlo gratuitamente con el deseo de que llegue -quizá- más rápido a los posibles lectores.

Los gobiernos postrevolucionarios en México concibieron la fórmula del nacionalismo cultural como un esquema para promover el sentido de unidad en el país, pues el proceso de pacificación tras las sucesivas luchas armadas fue dándose paulatinamente y sería hasta los años treinta del siglo XX en que Lázaro Cárdenas consigue el fortalecimiento del proceso, aunque años

antes ya había sido estimulado por José Vasconcelos cuando fue secretario de Educación Pública (1921-1924). En consecuencia, al surgir este movimiento artístico cultural, se da impulso a actividades artísticas que expresan orgullo por la historia nacional y también que invitan a reflexionar sobre el carácter heroico del ciudadano que hizo la revolución a la par de los grandes próceres. Como lo señala Roger Bartra: «Se trata de un proceso mediante el cual la sociedad mexicana posrevolucionaria produce los *sujetos* de su propia cultura nacional, como criaturas mitológicas y literarias generadas en el contexto de una subjetividad históricamente determinada (Bartra, 1987, p. 16).» De esta forma, el cine mexicano también se une a ese proceso cultural y logra articular una conexión entre la experiencia cotidiana y las ficciones por medio de las cuales se expresa la ideología del Estado o de la hegemonía productora de significados que en muchas ocasiones será afin a la de éste.

En este libro tiene como un eje de análisis el concepto de ideología, pues por medio de éste se manifiesta una construcción de la realidad, que puede ser aceptada como verdadera o real, a pesar de que se esté consciente de su fabricación. El filósofo francés Louis Althusser señaló que para propagar la ideología se depende en la identificación de los sujetos en vías de la consolidación del consenso social ideológico. Althusser asevera que éste no solo se produce mediante a un acuerdo racional, sino que también es una afirmación que se realiza en común, como producto del imaginario colectivo mediante la utilización de términos similares que son captados y entendidos por los miembros de la sociedad del mismo modo. Así pues, esto contribuye a que la sociedad se construya bajo un imaginario común dominante. Una de las principales tesis de Althusser al respecto es la que señala que: «la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia (Althusser, 2000, p. 53).» Es decir, a pesar de que las concepciones del mundo pueden entenderse como creaciones ficticias, —«que constituyan una ilusión», dice el filósofo— «se admite que aluden a la realidad, y que basta con «interpretarlas» para encontrar en su representación imaginaria del mun-

do la realidad misma de ese mundo (ideología= ilusión/alusión (Althusser, 2000, p. 53).» Posteriormente Benedict Anderson subrayó en su estudio de surgimiento del sentido de comunidad o el nacionalismo como una construcción ideológica. En el caso de las artes en general y en particular del cine narrativo, claramente son entendidas como mundos ficticios, pero retomando a Althusser, es inevitable que expresen o aludan a una realidad específica.

Es mediante este mecanismo que muchos momentos de la filmografía mexicana en los últimos noventa años tuvieron una sintonía ideológica entre los cineastas y las políticas estatales, pues estas películas lograron una identificación de los valores de diferentes grupos por medio del consenso, es decir en la construcción de un imaginario determinado que fue aceptado por el público. Algunas lograron enorme éxito comercial como *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947) en que también se da la difusión de la ideología estatal, concentrada en la unidad de la familia y el respeto —o reverencia—al padre. Su ley es la clave de la convivencia social, pues el entorno en que se dan las vicisitudes de «Pepe El Toro» y los suyos está marcado por la solidaridad del vecindario. Esta moraleja conformista fue calificada por Carlos Monsiváis como «la ideología de la pobreza contentadiza» (Monsiváis, 2008, p. 116) al señalar que este filme propone que la solidaridad ayudará a mitigar las durezas de la marginalidad y miseria. Pero paralelamente, coexistió una visión algo más transgresora del *statu quo*, por ejemplo *Una familia de tantas* (Dir. Alejandro Galindo, 1948) en que se mostraba una serie de contradicciones entre la persistencia del esquema de familia tradicional y cortar con la obligación de las hijas de vivir en perpetua obediencia al padre y a la dominación masculina, en el entorno de lo privado y por extensión al social. Esta situación muestra ambivalencia pues la protagonista de la película, Maru (Marta Roth), una joven de quince años se rebela a su padre al optar por casarse sin su permiso, pero al mismo tiempo queda implícito que se perpetuará la obediencia al hombre, ahora en la figura de su esposo/padre. Sin embargo, para los estándares que proponía el resto del cine mexicano de la época, el filme es un parteaguas

en la forma en cómo se captura la dinámica familiar pues esta película de Alejandro Galindo, también se arriesga al abrazar la modernidad simbolizada en la entrada de la aspiradora a la casa y con ello, los valores de esta nueva era que suplantaban a los del porfiriato.

De este modo que se llevará a cabo una exploración crítica por algunas películas significativas del cine nacional en que se destaca el tratamiento de la familia. No sólo se mencionarán las producciones que han sido consagradas por el canon, sino que se tomarán en cuenta algunas que no necesariamente han sido aplaudidas por los historiadores y críticos, pero que han conseguido un espacio en el gusto de la audiencia. Este recorrido concluye en la etapa del neoliberalismo, pues mucho del cine contemporáneo mexicano revela una ruptura con la inicial visión estatal que promovió la unidad familiar como una alegoría de la nacional. Una de las causas puede ser que hacia el inicio del siglo XXI las productoras de cine privadas prescindieron de recursos estatales y eso permitió en gran medida una autonomía en la expresión de su ideología y la representación que se llevaba a cabo de la familia mexicana.

Llama la atención en el cine del ocaso del siglo XX e inicios del siglo XXI, en que el Estado se posiciona cada vez más lejano del perfil proteccionista que lo caracterizaría de 1930 a 1960 para apoyar la apertura comercial y económica, adelgazar sus responsabilidades sociales, al tiempo que la caracterización del padre de familia es cada vez más problemática o ausente y que revela una constante descomposición en el seno de la familia mexicana. Coincidentemente, esta crisis de familia comenzó a hacerse presente en los periodos históricos en que México y su economía vivieron fuertes crisis económicas o sociales, muy específicamente a partir de la década de 1980, con una importante recaída en 1995 y con un posterior desplome al final del siglo XX. De este modo, el sistema patriarcal de la familia que fue el espejo del sistema patriarcal estatal implantado después de la revolución mexicana ya no aparece retratado en los filmes mexicanos producidos entre el 2000 y 2004, año en que se hizo más evidente la decepción respecto al gobierno de Vicente Fox.

En particular en las películas filmadas en México en la década del 2000, es claro advertir que hay un retrato de la familia mexicana en crisis, y en algunos casos en llana reconfiguración de sus miembros. En esta serie de transformaciones que acusan las películas se encuentran algunos factores que se repiten: la crisis a partir del padre ausente, los jóvenes en busca de independencia —y con miedo a encontrarla—, la fragmentación de la configuración tradicional de la familia y, sobre todo, la falta de redes de soporte institucional para los chicos, quienes acaban enfrentando los problemas en soledad. Este pesimismo expresado en el cine mexicano que interpreta a la familia en la sociedad mexicana de inicios del siglo XXI invita a reflexionar sobre el futuro y sobre el presente de la familia, pues esta entidad del Estado se manifiesta como un elemento fundamental del cambio social. En la historia reciente del país se ha observado que las alteraciones en la configuración de la familia fueron acentuándose claramente en algunos aspectos y desde luego, tienen que ver con lo que ocurre en la sociedad. En su artículo «Estructura familiar y trayectorias de vida en México» el demógrafo Rodolfo Tuirán indica que las más relevantes modificaciones a fines del siglo XX en las familias mexicanas son: «La existencia de diversos tipos de familias; una reducción en el tamaño promedio de las familias; el gradual desplazamiento de la figura del hombre como proveedor único y la consecuente ampliación del número de hogares con mujeres que realizan trabajo extradoméstico; el incremento de separaciones y divorcios» (Tuirán, 2001, p. 34). A partir de aquí se manejará el concepto de familia nuclear conyugal, de acuerdo con la definición de R. Tuirán, se distinguen tres diferentes tipos de hogares: el nuclear, donde vive la familia conyugal; el extenso, «alguna de las personas está emparentada con el jefe» y los compuestos «formados por un hogar nuclear o extenso al cual se agrega una o más personas no emparentadas con el jefe» (Tuirán, 2001, p. 39).

Por su parte el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, distingue en una variedad de hogares, más que de familias. Las dos grandes categorías que este Instituto distingue son: familiares y no familiares. Dentro de los hogares

familiares se encuentran aquellas variaciones en que «al menos uno de los integrantes tiene parentesco con el jefe» y a los que pertenece los hogares nucleares (hogar familiar conformado por el jefe(a) y cónyuge; jefe (a) e hijos; jefe (a), cónyuge e hijos); ampliados (hogar familiar conformado por un hogar nuclear y al menos otro pariente, o por el jefe(a) y al menos otro pariente) y compuestos (hogar familiar conformado por un hogar nuclear o ampliado y al menos un integrante sin parentesco). También se encuentra la categoría de hogares no familiares en el que «ninguno de los integrantes tiene parentesco con el jefe. Incluye al hogar formado por una persona,» (a este último le llama «unipersonal») (INEGI, Glosario Censo de Población y Vivienda 2010). Para efectos estadísticos el INEGI aclara en que los censos se han elaborado a partir de la familia censal, la cual:

Consiste en un núcleo conyugal al que pueden agregarse hijos, otros parientes y/o no parientes. En cambio, un hogar, específicamente de tipo familiar, puede incluir más de un núcleo conyugal y por tanto más de una familia censal, pero las relaciones de parentesco de todos los miembros del hogar se ordenan en torno a un solo jefe, quien puede o no formar un núcleo conyugal. La diferencia consiste en la mayor complejidad que puede presentar la estructura de un hogar al tener la posibilidad de incluir más de un núcleo conyugal. (INEGI, Características)

Del mismo modo, se ofrecen las cifras de millones de hogares que cuentan con jefatura masculina y femenina, siendo los números más recientes los siguientes: femenina: 5 717 659 y masculina: 19 085 966 (2005). Es así como este Instituto Nacional contempla que la estructura de la familia no es una sola ya que se distinguen múltiples variaciones, pero, sobre todo, como lo indica en este último párrafo, dicha estructura se rige mediante una serie de complejidades, entre las cuales podrían tomarse en cuenta las preferencias sexuales del jefe(a) de familia —lo cual no aparece en el INEGI—. De cualquier modo,

esta es la realidad que ofrecen las estadísticas, por lo que ya no es posible entender a México con un solo tipo de configuración, la de la familia nuclear: padre, madre e hijos, sino como un lugar de un panorama de gran diversidad. Son precisamente los grupos conservadores quienes manifiestan su apego a ese modelo «tradicional» de familia y pretenden sostener que las familias uniparentales o ampliadas no tienen la misma validez que esa.

Es dentro de los estudios demográficos, antropológicos, psicológicos y sociológicos donde se comenzó a estudiar la transformación real de las familias en México. Al paso del tiempo ha permeado la idea de que las vidas de los ciudadanos no siempre concuerdan con la propaganda gubernamental o la ideología de ciertos grupos, en que el imaginario establecía que la familia es una estructura indeformable y monolítica. Al contrario, como lo señala el demógrafo Rodolfo Tuirán, la realidad supera las mitologías de lo que se supone deber ser la sociedad:

En la sociedad contemporánea las creencias populares acerca de la familia se han convertido en una serie de representaciones y mitos estrechamente interrelacionados entre sí que proporcionan una visión idealizada de ésta y distorsionan algunas de sus realidades. Un vasto flujo de imágenes y mensajes sociales tienen como referencia la vida familiar y están dirigidos a ella. La ideología que rodea a la familia provoca la conformación de innumerables prejuicios y estereotipos que informan acerca de lo que es correcto, típico o deseable en el seno de la familia y de las relaciones familiares. Los mitos están profundamente enraizados en valores morales y éticos y en imágenes y modelos promovidos por diferentes instituciones sociales (Tuirán, 2001, pp. 24-25).

Es precisamente desde las narrativas del arte y la cultura, como la pictórica, la literaria y la fílmica, en donde se refuerzan los valores morales y las formas de pensar, ya sea que planteen mitos o realidades.

II. Galería de retratos de familia a partir de 1930

2.1 La familia mexicana en el cine de años treinta: prefiguraciones y arquetipos

El inicio del cine sonoro mexicano tiene lugar con la filmación de la película *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la cual oficializa este nuevo tipo de cine narrativo, mediante el tipo de dispositivo de grabación de sonido de los hermanos José y Roberto Rodríguez. Anteriormente en México ya se habían realizado otras películas con sonido, pero la cinta de Moreno estableció el estándar técnico que habría de permanecer durante décadas. La filmografía del periodo inmediato anterior a la llamada Época de oro década es sumamente interesante, no solo por ser la que introduciría al gran público el cine de ficción como hoy lo conocemos, es decir películas con una duración promedio de 90 minutos, con personajes identificables y una línea argumental fácil de seguir, sino que también significó un periodo de constante experimentación. También es el momento en que se realiza la continuidad industrial de la producción cinematográfica. Anteriormente, en los años de la etapa muda, la década de 1920, ya se habían realizado largometrajes de ficción, pero no se había instaurado la industria del cine, porque las producciones ocurrían esporádicamente y por lo general no lograban una adecuada explotación económica, con lo que, en consecuencia, no logró consolidarse la industria.

Con la llegada del cine sonoro comienza la práctica constante de la realización cinematográfica, y la década de los 30 se establece como la fundacional para el desarrollo del lenguaje narrativo junto con la experimentación de diversos géneros. Sin la variedad de voces que se dieron en los treinta, no se

podría haber llegado a la lucidez estilística y el dominio técnico que logró la conquista de los mercados latinoamericanos en la década de 1940.

En cuanto al tema de la familia, éste aparece manifiestamente en algunas cintas como punto central, pero también tangencialmente se abordan problemáticas de ésta, por lo que se vuelve de gran relevancia observar la interpretación que los cineastas dieron a la realidad que tenían frente a ellos. Debido al trance que implicó la revolución entre 1910 y 1920 en todo el territorio nacional, se dio la primera gran transformación de la familia mexicana en el siglo XX por diferentes razones, pues algunas veces moría a alguno de sus miembros por las constantes luchas; se perdía el patrimonio y había que buscar nuevas residencias, o porque se quería vivir en un lugar menos violento, etc. Más tarde, en la región Occidente-Bajío prosiguió la conmoción social entre 1926 y 1929 siguieron las luchas fratricidas, con la llamada Guerra cristera. Naturalmente que este caos provocó grandes reconfiguraciones en el esquema tradicional de la familia, así como en los roles de cada uno de sus miembros. Se sabe que murieron entre uno y tres millones de personas a lo largo de 1910 y 1928. (En 1910 la población del país era de 15 millones, 80 de ellos vivían en zonas rurales). Muchas de las familias cambiaron en su composición debido a que las circunstancias de los conflictos obligaron a muchos varones –padre, hermanos, tíos—a dejar la vida cotidiana para incorporarse a las luchas bélicas y algunas veces ya no pudieron regresar a su antigua vida. Por consiguiente, las mujeres quedaban a la merced de las novedades: pobreza, nuevos roles, mudanza a otras ciudades, cambio de nivel socioeconómico, etc.

Desde el largo gobierno de Porfirio Díaz quien gobernó al país en dos periodos, el primero de 1877 a 1880 y el segundo de 1884 a 1911, se insertó en el imaginario colectivo la asociación del presidente como padre de la nación. Mientras en las políticas gubernamentales económicas, se dio una apertura industrial en que se concesionaron algunas empresas estratégicas para el desarrollo de infraestructura a capital extranjero, como los ferrocarriles, mi-

nería, petróleo, etc., en lo social, Díaz se mantuvo como un dictador durante cerca de 30 años y su voluntad fue la única que privó durante ese tiempo. Es por eso por lo que prevaleció gran inconformidad social, que fue por lo general reprimida en aras de mantener lo que se llamó «la paz porfiriana», la cual encubría todo tipo de abusos del grupo hegemónico en detrimento de las garantías individuales de la mayoría ciudadana y que era para efectos prácticos un sistema feudal en que los campesinos eran casi unos esclavos.

Tras esta dominancia de la figura del patriarca, el simbólico padre de la nación se llega a un periodo de completa renovación vía los múltiples conflictos de la Revolución y donde también esta figura del padre se modifica. Durante la Revolución fueron varios los líderes, sobre todo los grandes caudillos los que tuvieron injerencia regional, pero no funcionaron como unificadores del imaginario colectivo. Es hasta que comienza el periodo de verdadera pacificación durante el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) que se logra implantar un modelo de pensamiento uniforme. Fernando Fabio Sánchez en el libro *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana* explica que el tema de la Revolución mexicana fue utilizado culturalmente como un elemento homogeneizador:

La Revolución se convierte, en este proceso de fundación del México moderno, en una narrativa de la guerra auspiciada (...) por el Estado e imaginada por la «inteligencia mexicana» y otras instituciones. La Revolución es la idea, el relato o la narrativa que se superpone sobre 'el hecho real' (Sánchez, 2010, 21).

De manera complementaria, el Estado utilizó con frecuencia la imagen de la familia como una referencia elemental para la transmisión del concepto de unidad nacional, cuyo centro es el padre-Estado, que cobija y protege el bienestar de cada uno de los miembros de la nación. De ahí que resulte evidente el funcionamiento del símil ideológico entre las virtudes de sumisión de la

madre en el cine mexicano, con el orden patriarcal prevaleciente en la sociedad mexicana, en que el Estado definió con claridad la diada del padre fílmico como equivalente del poder estatal. La académica Virginia Medina explica en lo particular, cómo durante la Época de oro del cine mexicano se consolidó este concepto:

El padre de esta época representó el autoritarismo preponderante asociado no sólo con los preceptos de la religión católica; sino también aquellos asociados al militarismo y las condiciones políticas de una época determinada por el caciquismo, la revolución y las instituciones militares. Estas figuras paternas encontraron su espacio diegético al interior de las tramas más recurrentes de la cinematografía mexicana, aquellas en las cuales los factores socioeconómicos y culturales le brindaban la posibilidad de imponer su ley como hombre, líder de grupo y cabeza de familia, adquirida fuera de los contextos fílmicos. El melodrama le permitió extender su posición privilegiada, pues en él se enarbolaban las condiciones necesarias para enaltecer la figura brindándole el papel protagónico como ente protector o, por el contrario, como tótem de enfrentamiento ante nuevas perspectivas de la vida (Medina, 2024, p. 5).

Durante el sexenio de Lázaro Cárdenas se fortaleció la unidad nacional por medio de las expresiones culturales, pues al emprender una serie de reformas de fondo, como la agraria y la nacionalización de las empresas petroleras, necesitaba consolidar el consenso social. Es este el momento en que se pone en práctica el nacionalismo cultural. En ese entonces el país estaba todavía muy orientado a la vida rural y la explotación del campo, pero esto no impidió que las reformas estatales consiguieran no solo el consenso, sino el apoyo popular. Las reformas llegan a ganarle la estima del pueblo, al punto de que aún décadas después la voz popular continuó llamándole a «Tata Lázaro».¹ De este

¹ También manifiesta esta admiración popular la serie de corridos que se han hecho en honor al general, casi siempre de autores anónimos. Ochoa Serrano, Álvaro y Herón Pérez

modo es que nuevamente el presidente inicia una etapa de fortalecimiento del Estado que se identifica con la estructura de la familia liderada por el padre dominante, la cual a su vez se refuerza en el imaginario popular que el cine retroalimenta en la ficción.

2.2 La sufrida, la amenaza y la negada a la maternidad: arquetipos de la mujer

Desde las primeras experiencias del cine sonoro mexicano, existen personajes femeninos que se caracterizan por ser el opuesto al ideal y curiosamente, hasta nuestros días son películas emblemáticas de la década de los treinta. En *Santa* (Dir. Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* (Dir. Arcady Boytler, 1933) cristaliza la tragedia alrededor de las desgracias que las protagonistas han traído a sus respectivas familias. En *Santa* la protagonista del mismo nombre (Lupita Tovar), es una chica inocente del pueblo de Chimalistac, que por su falta de malicia cede ante la atracción de Marcelino (Donald Reed), un joven militar que la enamora. Una vez que sus hermanos se dan cuenta de que ya no es virgen, la echan de la casa y tiene que dejar su pueblo para acabar dedicándose a la prostitución. Con el correr del tiempo se enamora del torero El Jaramero y llegará de nuevo la tragedia a su vida. Basada en la novela naturalista *Santa* de Federico Gamboa, es la primera película mexicana que toma el tema del rechazo ante la mujer que ha llevado la deshonra a los suyos.² Habrá más adelante una gran variedad de películas con este tema e incluso se conformaría un subgénero alrededor de estas protagonistas, el de las «cabareteras» que no pueden incorporarse a una familia ni ser madres porque no tienen la dignidad

Martínez. Cancionero Michoacano, 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos. El Colegio de Michoacán. 2000. p. 14

- 2 La primera versión de esta cinta fue realizada en 1918 con dirección de Luis G. Peredo y actuación de Elena Sánchez Valenzuela, fue en realidad la primera en llevar la historia a la pantalla, pero como se trata de una cinta que se ha visto poco por datar de la época del surgimiento del cine de ficción en México, es más conveniente mencionar este segundo ejemplo que será más conocido por el público. Otras dos películas se han hecho a partir de la misma novela, la de Norman Foster (1943) con Esther Fernández y Ricardo Montalván y la de Emilio Gómez Muriel (1969) con Julissa y Enrique Rocha.

necesaria y las instituciones mexicanas las rechazan a cualquier tipo de participación que no sea lo marginal. Otra forma de esta alienación social se ve en otra película de los treinta en *La China Hilaria* (Dir. Roberto Curwood, 1938) en la que la protagonista Hilaria (Alicia Ortiz) sufre desaires y humillaciones por parte de las mujeres de su pueblo, una vez que se corre la voz de que se ella se ha entregado a su novio. Para Hilaria no hubo maldad en sus acciones porque Isidro (Alfonso Bedoya) le había pedido en matrimonio, mismo que se llevaría a cabo una vez que él regresara de Estados Unidos. Ella deja su pueblo e intenta rehacer su vida como cantante folclórica de ferias, pues la colectividad no la considera digna de interactuar con la gente de su pueblo. Ella tendrá que irse subrepticamente, sin avisar a su madre para no hacerla sufrir más. La fortuna volverá a sonreírle cuando inicie una vida en pareja al lado de Apolonio (Pedro Armendáriz), en un lugar muy lejano y apartado de su tierra, en Puerto Vallarta, donde nadie los conoce.

En la otra gran trágica de inicios de la década, *La mujer del puerto* (1933), Rosario (Andrea Palma) es una joven que se ve rebasada por las circunstancias cuando su anciano padre se enferma. Ella no tiene dinero, pero consigue que alguien le preste para las medicinas. Cuando regresa a su casa encuentra a su padre muy grave al pie de la escalera, pues su novio ha aventado al viejecito, después de que éste le reclamó que engañara a su hija. El anciano muere y Rosario cae en la prostitución. La calamidad cae sobre ella cuando descubre que uno de sus clientes es nada menos que su hermano Alberto (Domingo Soler), a quien ella no conocía. La vergüenza de haber cometido incesto hace que se suicide tirándose al mar. En este primer filme mexicano del director ruso Boytler, aparecen varias circunstancias apremiantes de la problemática de la familia: una es la poca preparación que en esa época se daba a las mujeres para enfrentar los problemas de la vida, en particular ninguna relacionada con alguna profesión. Pero lo que más destaca de esta cinta es el incesto provocado indirectamente por el propio jefe de familia quien tuvo otro hijo sin avisar a su otra familia. En otras palabras, el caos es provocado

precisamente por el propio padre, quien por su conducta irresponsable ha atraído lo impensable a sus propios hijos. Este filme es otro de los clásicos fundamentales de la época, pese a que tiene algunas fallas en su realización, como la falta de ritmo narrativo en la primera parte.

Como se vio líneas atrás, el hecho de que las protagonistas de *Santa* (Dir. Antonio Moreno, 1931) y *La mujer del puerto* acaban en la prostitución es el inicio de la decadencia de sus vidas y las de sus familias. Esta característica no es sólo una forma de ruina de su propia familia, sino que también por su descarado erotismo, las mujeres de la vida nocturna también son una amenaza directa a la sociedad en general debido a que pueden llevar a la destrucción a otras familias seduciendo a padres de familia «decentes». La investigadora Ana M. López, en su ensayo: «Tears and desire: women and melodrama in the 'old' Mexican cinema» comenta el hecho de que las familias mexicanas en muchos melodramas clásicos se caracterizan por una madre abnegada y un padre indefenso ante las «malas»:

Los hombres, en especial las figuras paternas, son autoindulgentes y se ven imposibilitados para obedecer el orden moral. Es su deseo —desatado ante la asexualidad de la madre— lo que más amenaza y perturba la estabilidad de la familia y de sus mujeres. Al tiempo que se niega el deseo dentro de la familia, fuera de ella es una fuerza irresistible y controladora. Así, una variante del melodrama familiar se centra en la imposible atracción de las 'otras' mujeres: «las malas madres», las vampiresas, las amantes (López, 2000, 513).

De acuerdo a lo que plantean diversos estudiosos³ de la Época de oro del cine mexicano se desprende que la caracterización de los personajes femeninos puede organizarse en tres tipos: La abnegada madre (o cualquier sinónimo de mujer sumisa y asexuada), la mujer que amenaza la familia por ejercer su

3 Ver bibliografía: García Riera, Ayala Blanco, López, Tuñón, Ramírez-Berg, Dever y Robles-Cereceres.

sexualidad en una forma proactiva (llámese prostituta o vampiresa) y la mujer que se rehúsa a ser esclava del hogar y a acoger su rol como madre y que, por el contrario, intenta ser una mujer moderna, emancipada de la cultura paternalista en la esfera pública y en la privada. El hecho de negarse a ser madre o esposa en muchas películas visto como algo tan peligroso como ser vampiresa. Ya se comentó brevemente sobre la trayectoria de las primeras prostitutas del cine sonoro, por lo que ahora es necesario abordar el tema de la madre abnegada.

Este arquetipo tuvo sus inicios en los años treinta, anclado a la mitificación que el Estado y su aparato ideológico elaboraron alrededor de la madre de familia. El origen se encuentra en la institucionalización de la celebración del Día de las Madres en 1922, cuando el periódico *Excélsior* organizó festejos para promoverlo. Un fuerte aparato publicitario conseguiría apoyar su difusión, a la que se uniría el cine años después. Marta Lamas apunta que el Estado trató de contrarrestar los movimientos sufragistas y de popularización de métodos anticonceptivos que tuvieron sus primeras manifestaciones en el Primer Congreso Feminista en Yucatán en 1916 y que continuarían en la década siguiente con la consecuente represión y ataques por parte del sistema (Lamas, 2006, p. 224-225).

La asociación de actrices específicas en papeles de madre sacrificada ocurrió tempranamente en el cine mexicano sonoro. Para empezar, Sara García inició su trayectoria como la personificación de la madre o abuela llena de bondad y abnegación. Pero primero sería conocida como una madre malvada por su papel en 1936 por su papel *Malditas sean las mujeres* (Dir. Juan Bustillo Oro), cuando aún era joven y donde representa a una mujer dominante e interesada que le impone a su hija Julia (Adriana Lamar) un novio adinerado. La hija se deja seducir por esta idea y rechaza al modesto Gilberto (Juan José Martínez Casado), quien acaba suicidándose. Y precisamente con este personaje se construye un estereotipo de hijo sacrificado. Mucho tiempo obedeció la orden de su padre (Manuel Noriega) de evitarse problemas al no involucrarse con mujeres. Toda su vida Gilberto había vivido modestamente

pese a que su padre tuvo dinero, lo perdieron todo cuando su madre los dejó a ambos cuando él era niño. Pese a la prohibición, el tímido Gilberto se enamora de Adriana quien al principio se interesa en él, pero luego se deslumbra con el atractivo y rico pretendiente (René Cardona) que su familia le tiene. Es por eso por lo que Gilberto trata de no mortificar a su padre, que es un anciano enfermo y en silla de ruedas y se suicida.

En relación con el estereotipo de madre malvada, Sara García lo deja atrás y se traslada al extremo al volverse el arquetipo de la abnegación maternal con *Cuando los hijos se van* (Dir. Juan Bustillo Oro, 1941), que se comentará más adelante y que llegó a ser un rotundo éxito de taquilla. García continuó con su caracterización de la mujer sacrificada en *La abuelita* (Dir. Raphael J. Sevilla, 1942) (García Riera, 1998, p. 132-133) y décadas más adelante repitió el papel constantemente. Se le llegó a conocer como «la madre del cine nacional» porque fueron demasiados los papeles de madre que hizo, algunas veces en comedias en que era una madre atrevida y arbitraria, pero prevaleció en el imaginario colectivo su rol como el culmen de la abnegación. Incluso en la televisión, en uno de sus últimos trabajos en la novela *Mundo de juguete* (1974) repite el estereotipo. Por eso convendría una revisión de su filmografía para identificar la forma en como se ha caracterizado a la madre mexicana. Otras actrices continuarían con la difusión de la misma imagen de madre abnegada y sufriente: Dolores del Río, Libertad Lamarque, Marga López, etc.

Para concluir, se encuentra el tercer arquetipo de la mujer, «la mala» que se rehúsa a ser ama de casa y acoger su rol como madre, pues desea ser una mujer moderna. Ya desde los años treinta se dieron algunas cintas que criticaban esta intención e incluso hasta al final de la década pervive la crítica. Como es el caso de *El signo de la muerte* (Dir. Chano Urueta, 1939), en la que se hace mofa de la audaz reportera Lola (Elena D'Orgaz), quien pretende equipararse en habilidades y astucia con su compañero Carlos (Tomás Perrín). Al final ella acaba siendo rescatada de las garras del villano. Otra de las películas en que la mujer es constantemente criticada por intentar algunas libertades

es *Mujeres de hoy* (Dir. Ramón Peón, 1936), en la cual se perpetúa la idea de que el marido debe ser quien controle lo que ocurre con la familia. La esposa debe ser muy obediente, porque si no lo hace, podría cometer errores que le llevarán a la fatalidad, como ocurre en esta cinta. En una ocasión en que Alfonso su esposo (Juan José Martínez Casado) sale de viaje, la recién casada Margot (Victoria Blanco) sucumbe a la invitación de su amiga a una fiesta, pues según explica que siempre le han encantado, además de ser algo cotidiano entre los círculos de las altas esferas a las que ella pertenece. Cuando su marido regresa y se da cuenta, la regaña y termina dándole una bofetada. Esto lleva a este matrimonio al borde de la separación, y Margot va a refugiarse con su amiga Amparo (Adriana Lamar), quien también hace otra fiesta. En esta otra ocasión a Margot se le pasan las copas y cuando se mete a una de las recámaras a descansar, es violada por uno de los asistentes. Ella se da cuenta hasta la mañana siguiente y se suicida. En esta cinta se muestra a las mujeres como personas faltas de criterio e infantiloides. Esto es evidente en una frase que el marido de Margot expresa mucho antes de la tragedia: «mi esposa es una chiquilla inexperta que ha sido víctima de dos mujeres sin escrúpulos de ningún género y es mi deber apartarla de tales amistades». Margot, por ejemplo, recibe el castigo del destino por haber desobedecido a su esposo, al padre de familia. Si bien para muchos una pareja sin hijos no debe considerarse una familia, aunque sí lo es, cuando menos debe concederse que es el inicio de una y, por lo tanto, cintas como *Mujeres de hoy* permiten apreciar los patrones mentales de una sociedad mexicana conservadora que establecía como principio la obediencia de todos los miembros al padre. De tal forma, el padre se asocia al orden institucional que perviva en las familias y en lo general, la sociedad.

Además del surgimiento de estereotipos masculinos y femeninos de los miembros de la familia, en la filmografía de los años treinta se encuentran películas que remiten a circunstancias reales que ocurrieron en México. Aunque muchas de éstas eran un tanto frecuentes en el siglo XIX, el cine las retoma

como un elemento dramático y las actualiza a su época. Específicamente se encuentran los casos de las jóvenes que fueron manipuladas como objeto de cambio por sus familias para conseguir una mejor posición social y que tuvo cierta frecuencia tiempo atrás. Esta situación puede apreciarse en cintas como *El compadre Mendoza* (Dir. Fernando de Fuentes, 1933) y *Amapola del camino* (Dir. Juan Bustillo Oro, 1937). En ambas se muestran a familias venidas a menos que ven la oportunidad de recuperar su antiguo status socioeconómico, el cual pudo haberse fracturado por el contexto de la Revolución. En ambas cintas, la joven ni siquiera intenta rebelarse a esta imposición.

Entre otros estereotipos, también aparecen en el cine de esta época algunos varones que son definitivamente hijos sumisos sometidos a los deseos de sus padres. En el filme de horror y ciencia ficción *El misterio del rostro pálido*, se llega al extremo del sacrificio personal, pues Pablo (Joaquín Busquets) es el hijo del científico Galdino Forti (Carlos Villarías), quien hace truculentos experimentos en el laboratorio de su casa, ayudado por él. Pablo siempre obedece fielmente a su padre y llega a abandonar todo para irse juntos a una peligrosa expedición a la selva donde continuarán con sus investigaciones. Pablo se sobrepone al hecho de que deberá dejar a su prometida Angélica (Beatriz Ramos), sin poderle ofrecer el regreso como promesa. Tras varias situaciones impresionantes, el filme termina con la muerte de Pablo quien nunca dejó de amar a Angélica, pero tampoco quiso desobedecer al científico exaltado.

2.3 La familia fragmentada

Si bien la película *Allá en el rancho grande* (Dir. Fernando de Fuentes, 1936) es conocida como el primer gran éxito nacional e internacional del cine mexicano, también debe reconocerse que aborda situaciones particulares de la familia mexicana de ese momento. Esta cinta perduró a través de los años en la mente de miles de espectadores, gracias al grado de identificación con los personajes, el romance de Crucita (Esther Fernández) y José Francisco (Tito Guízar) y el final feliz. Pero al surgir en una etapa de paz posterior a las luchas fratricidas,

las acciones son compartidas por ciudadanos que quizá vivieron tragedias durante la Revolución, por decir lo menos, la desintegración de la familia por causa de la gesta histórica. En esta cinta, la pareja protagonista es integrada por dos huérfanos que han padecido los malos tratos de la mujer que los crío de mala gana (Emma Roldán).

El conflicto central se desarrolla alrededor de que Crucita es pretendida también por Felipe (René Cardona), el joven hacendado, al tiempo que ocurren diferentes e intrigas que los protagonistas habrán de sobrellevar para quedar juntos al final. De esta forma en la moraleja de la cinta se establece que lo adecuado es entablar relaciones con gente de su misma clase social, pues, aunque Felipe demuestra ser noble y aceptar su derrota, la honra de Cruz estuvo en boca de la gente de la hacienda, mientras no se aclaró un malentendido que hacía creer que Felipe había abusado de Cruz. En otras palabras, en esta cinta se anula el conflicto de clases al proponer que el ideal amoroso se encuentra en gente del mismo estrato que uno y no se deben intentar relaciones con gente de la clase alta. Al respecto, la investigadora Julianne Burton-Carvajal, señala que en muchas películas mexicanas se ha echado mano de los conflictos amorosos y de clases para usarlos como eje de la narración (Burton-Carvajal, 1994, p. 56). *Allá en el rancho grande*⁴ propone un paradigma al ser uno de los casos más conocidos, de cómo se disuelve el conflicto de clase al triunfar el amor de la pareja pobre por encima del hombre rico, el hacendado. Sin embargo, parecería que en particular la función de este filme fue precisamente la de disolver la lucha de clases por medio del tema del amor imposible, aún en plena puesta en marcha de la Reforma Agraria, llevada a cabo por el presidente Lázaro Cárdenas a partir de 1935 y durante la cual, gran parte de la población era todavía de extracción rural. Insiste en el punto el crítico Rafael Aviña, al explicar el contraste que esta película elaboró mediante la idealización de la vida en el rancho, en este caso, eufemismo del viejo sistema de la hacienda:

4 En 1948 se hizo la segunda versión con Jorge Negrete, Lilia del Valle y Eduardo Noriega en los estelares. El director fue el mismo, Fernando de Fuentes.

Si el feudalismo de la época parecía inevitable a pesar de las reformas, qué mejor que imaginar el mito de la hacienda dichosa, el del buen dueño y patrón y los felices peones con jornadas de sol a sol, en donde los únicos conflictos válidos eran los del honor y el amor. Esos años vieron nacer los ranchos grandes y chicos con sus charros y caporales, sus chinias, sus canciones y sus peones contentos y limpios, como sustento de ese naciente folclor nacional convertido en mito. El filme de De Fuentes abre con las imágenes de los protagonistas siendo niños, Felipe, hijo del buen hacendado, y José Francisco, un huérfano que ha sido criado por la lavandera. Ya desde entonces juegan al «patrón y al caporal», un juego que se continúa al crecer y sólo es roto momentáneamente, no tanto por las injusticias y la explotación en el campo -en la película totalmente inexistentes-, sino por un malentendido en el que aparece la noviecita abnegada del no menos obediente caporal que inmortalizó Tito Guízar (Aviña, 1999, sin nº.).

Es decir, la película alude al contexto previo al año en que las acciones suceden, 1936. Además de ignorar la transformación en la realidad agraria, también es regresiva en el sentido de que alude a costumbres aberrantes de la época previa a la revolución, como es la violación de la mujer campesina en su noche de bodas por el dueño de la hacienda. *Allá en el rancho grande* hace visible el atropello a la dignidad de las familias pobres con la imposición del «derecho» de pernada, el cual estuvo vigente en muchas haciendas desde la época colonial (Uc Be, 2014, p. 8). Si bien el cineasta ruso Sergei Eisenstein ya había abordado el tema en el episodio «Maguey» en su filme inconcluso *¡Qué viva México!*, rodado en México en 1931, el filme de De Fuentes el que lo hace más evidente y lo vuelve una situación más melodramática que en la película de Eisenstein.

2.4 La familia mexicana y la Revolución

Si bien ya se había mencionado páginas atrás a *El compadre Mendoza*, conviene señalar otro aspecto de la familia que es muy relevante en esa cinta: la

traición a un miembro de la familia extensa como podría ser alguien que no tiene parentesco co-sanguíneo, como es el compadre. Esta película que según el historiador García Riera es «una de las mejores hechas en toda la historia del cine mexicano» (García Riera, 1993, vol. 1, p. 114), habla de la amistad que entablan un general revolucionario, Felipe Nieto (Antonio R. Frausto) y el hacendado Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro). La amistad es más ventajosa para Mendoza, pues sin que se entere Nieto, también hace migas con los soldados del gobierno con el fin de que ninguna de las tropas dañe sus bienes. Con el correr de los días, Nieto salva la vida de Mendoza y éste le ofrece en muestra de agradecimiento y amistad que apadrine a su primer hijo. Tiempo después, Dolores (Carmen Guerrero) la esposa de Rosalío y Felipe desarrollan mutua atracción, pero ninguno de los dos se atreve a hablar del tema, pues prefieren ser honrados y no destruir la familia de Mendoza. Sin embargo, las situaciones de la violencia y la económica hacen que Rosalío entregue a Felipe a sus opuestos, con lo que se llega a un final trágico. Es de este modo que debido a circunstancias externas se dan hechos que afectan el funcionamiento de la familia mexicana, en este caso, la Revolución fue fuente de constante desestabilidad y peligros, como lo establece Julia Tuñón a partir del retrato realista de la época que consigue Fernando de Fuentes: «La concepción de De Fuentes coloca a la familia como el aspecto central de la vida, al otro extremo de la Revolución, que es su amenaza. Es otra vez «la bola» una hecatombe que cierra las opciones humanas como la amistad, que no responde a ninguna razón valedera». (Tuñón, 2010, p. 227)

Para culminar su trilogía sobre la revolución que comprendió *El prisionero 13* (1933) y *El compadre Mendoza*, el director de Fuentes se embarcó en una empresa más ambiciosa en cuanto a su denuncia de la tragedia humana en ese periodo y a la vez en los recursos de su producción, con su filme *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Al inicio de la era sonora, el Estado mexicano comenzó su relación con el medio cinematográfico en el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas del Río (1936-1940). Casi como si fuera un productor asociado, el go-

bierno participó activamente en la tercera entrega de la trilogía de Fernando de Fuentes la Revolución *¡Vámonos con Pancho Villa!*, cediendo el uso de ferrocarriles, armamento y tropas del ejército. Con esto el cine mexicano realizó la primera superproducción, la cual incluyó la actuación de 25 mil extras. En su valoración crítica es vista por muchos como una epopeya revolucionaria, sin duda es una de las obras culminantes del director Fernando de Fuentes, aunque en realidad su elogio al mito revolucionario no es completo, pues al final la figura de este héroe pierde algo de su brillo con algunas expresiones de crueldad del personaje. Relata el devenir de un grupo de seguidores de Pancho Villa, que se hacían llamar los Leones de San Pablo. Cada uno de ellos tiene un destino funesto y sólo sobrevive Tiburcio (Antonio R. Frausto), quien, tras la muerte de uno de sus amigos por la viruela, es el único que tiene el valor de incinerar el cuerpo, pues temen contagiarse. Incluso el mismo Villa (Domingo Soler) lo obliga a abandonar el batallón e irse lejos.

A pesar del apoyo gubernamental, la película sufrió censura y se obligó al director a cambiar el final. El final que prevaleció es el mencionado líneas atrás. De este modo el caudillo chihuahuense queda como un hombre temeroso y cruel al dejar a Tiburcio a su suerte cuando están a punto de tomar Zacatecas. A pesar del pobre retrato de Villa que hace este final, fue el que la censura entendió como más adecuado, pues el director De Fuentes había filmado otro aún más crítico de la figura de Pancho Villa. En el DVD de la versión restaurada de esta película (2010), se incluyó el final que había sido omitido y por lo tanto visto pocas veces en público. En éste se ve que han pasado los años en la vida de Tiburcio Maya, gozando de tranquilidad en su pequeño rancho, junto a su esposa y su hijo e hija. Un día en que se han quedado solos en la mesa, Tiburcio y su hijo de unos 10 años comentan que a ellos les gustaría irse a luchar al lado de Pancho Villa. Tiburcio asevera que un día el jefe vendrá por él. Ese anhelo se vuelve realidad tiempo después, pues el líder revolucionario llega hasta sus tierras y ordena a Tiburcio, unirse a la lucha de nuevo y deje su familia. Tiburcio no se atreve y opta por quedarse

con los suyos. Después de esto, Villa aparenta serenidad cuando se presenta al resto de la familia. Hay un momento en que se queda solo con la mujer e hija de Tiburcio adentro de la casa, luego se oyen unos gritos y dos disparos. Villa sale de la casa, admitiendo que ha matado a ambas y le dice a Tiburcio que ahora sí puedes irse con él pues ya no tiene por quien quedarse. Éste se exalta y toma un rifle de uno de los villistas y apunta al general. Tiburcio cae muerto, debido al disparo de uno de los revolucionarios. De esa familia solo sobrevivió el hijo, quien estalla a llorar por lo que ha pasado. Villa se le acerca y trata de consolarlo. Al final el general ha triunfado, pues convence al niño de que se una a sus filas. Como se ve esta forma de interpretar lo ocurrido en la gesta revolucionaria no necesita de simbolismos o metáforas complejas, al contrario, plantea hechos contundentes de cómo la revolución, personificada en uno de sus caudillos más conocidos, fue la que literalmente acabó con la familia en México. Además, la frialdad con la que el personaje termina con las mujeres, —las más inocentes y débiles del grupo— es manifiesta de la rudeza con la que los revolucionarios se acercaban a los poblados para abastecerse de bienes materiales y al mismo tiempo aprovechaban para raptar mujeres y jovencitas para llevárselas en «la bola». También este final alternativo de *¡Vámonos con Pancho Villa!* pinta de cuerpo completo a Pancho Villa, de quien se ha dicho tenía con frecuencia desplantes de gran crueldad.

Indirectamente se mostrarían en otras películas cómo la revolución fue la causante de la transformación de la familia mexicana, aunque algunas veces no se menciona esa circunstancia histórica. No obstante, en la filmografía se muestran con determinada frecuencia a familias modificadas, algunas veces sin los varones, otras con personajes que han quedado en la orfandad. Esa interpretación de lo simbólico no es casual, pues este conflicto, intermitente y catastrófico diezmó la población en un gran porcentaje. Las personas no solo morían en las batallas, sino que también ocurrieron otras situaciones, como la irrupción de la viruela y otras enfermedades como la «gripe española» y el tifo.

Como se ha visto, el cine mexicano vivió una importante transformación durante los años treinta en que se estableció un tipo de narrativa, además de que otras de sus características son el surgimiento de su industria, la experimentación genérica y el inicio de relevantes trayectorias cinematográficas. Sin embargo, el cine de este valioso periodo no ha sido difundido con suficiente empeño, pues la Época de Oro le ha «robado cámara».

2.5 Para delimitar a la Época de Oro

Aunque es el periodo más conocido del cine mexicano y los historiadores del cine mexicano concuerdan en sus características, hay disparidad en cuanto a su duración. Por un lado, el historiador Emilio García Riera lo delimita a cuatro años: «suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la Segunda Guerra mundial: 1941 a 1945» (García Riera, 1998, p. 120). Mientras que otros autores lo entienden como un periodo más prolongado. Gustavo García y Rafael Aviña consideran que se trata un periodo de treinta años, el cual inicia a partir de 1936, en que se difundió en el extranjero por primera vez una película mexicana: *Allá en el rancho grande*, que marcó «un primer periodo irrepetible, un tiempo de conquista que se inició con el éxito internacional de la película de Fernando de Fuentes, *Allá en el rancho grande*, se afianzó durante la segunda guerra mundial y empezó a decaer a principios de los años cincuenta» (García y Aviña, 1997, p. 8). Aviña marca a 1965 como la fecha de culminación de este lapso, sin que llegue a precisar con exactitud por qué se designa ese año (48). Por otro lado, hay coincidencia entre los historiadores que esa época resultó se dio gran cohesión ideológica, como lo señala Carlos Monsiváis, es además cuando surge el concepto de ver al país como una gran familia, la Gran Familia Mexicana.

En la Época de Oro la industria fílmica potencia y modifica a la Gran Familia Mexicana, y rehace las versiones de la Mexicanidad al difundir el naciona-

lismo como *show*, una propuesta aceptada con no demasiadas variantes entre 1930 y 1960, aproximadamente. En esa etapa otras versiones del nacionalismo contienen por la «titularidad» de la definición: el nacionalismo revolucionario, que hace de México un concepto político y politizable (la nación que resiste y las clases populares en lucha); el nacionalismo de las añoranzas, que deposita en los ancestros la calidad de los sentimientos («Inmensa nostalgia invade mi pensamiento»), y el nacionalismo de la historia que localiza en el proceso del Pueblo las explicaciones del triunfalismo o el derrotismo (se incluyen sesiones psicoanalíticas del país entero). Pero, por demasiadas razones, vence el nacionalismo del espectáculo. (Monsiváis, 2008, p. 136)

De cualquier manera, se trata de una etapa específica del cine mexicano industrial que funcionó efectivamente en términos de rentabilidad para sus productores y de entretenimiento accesible para el público. Asimismo, es innegable que durante este periodo se cimentaron las bases de una determinada narrativa fílmica mexicana con una serie de situaciones, personajes y temas que aún están pendientes de estudiar a fondo como parte de los géneros del cine mexicano. Si bien, desigual en cuanto a su calidad y medios de producción en el corpus fílmico de ese periodo, es destacable el hecho de que se dio un diálogo entre espectadores y películas, el cual repercutió en la educación sentimental de varias generaciones y en la consiguiente implantación de modos de entender la vida y sociedad mexicana.

2.6 Cuando los hijos se van (1941)

Una vez que inició el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946), éste llevó a cabo un proceso de industrialización acelerada del país, con el resultante proceso de urbanización y la transformación paulatina en el estilo de vida de la población que en miles de casos fue del rancho a la capital. Del mismo modo, Ávila Camacho continuó con el proyecto nacionalista que

había iniciado en lo cultural Lázaro Cárdenas y con otros aspectos del estado benefactor, que dieron como resultado el corporativismo burócrata.⁵ Mientras tanto, en el imaginario nacional se fortaleció la asociación simbólica del Estado con el padre –propiciada desde las políticas culturales y sociales—. Esto continuaría a lo largo de varios sexenios hasta el gradual dismantelamiento del Estado con la llegada del neoliberalismo.⁶

Pero en este marco de urbanización y burocracia en expansión, prevalecía aún en las estructuras más íntimas de lo privado un apego a los patrones de conducta vivida durante el porfiriato, pues, a fin de cuentas, en ambos modelos se ofrecía la alegoría simbólica padre-Estado. Los casi treinta años del gobierno de Porfirio Díaz se caracterizaron por el autoritarismo radical que mantuvo un manejo eficiente de la economía —a un altísimo costo social—. En el hogar se continuaba con la veneración a los padres, es decir, a la autoridad de la casa y esto se hace evidente en la película *Cuando los hijos se van* (Dir. Juan Bustillo Oro, 1941), la cual logró gran éxito al implantar su moraleja en los miles de espectadores que llevaron a que esta cinta fuera uno de los más contundentes taquillazos del cine mexicano. Tan enorme fue su popularidad, que en varias ocasiones se tuvieron que llamar a los bomberos para evitar tumultos porque se agotaban los boletos con rapidez (García Riera, 1993, vol. 2, p. 187). En esta cinta lograron gran reconocimiento los actores principales, como ya se había mencionado Sara García fue muy aclamada. Por su parte, Fernando Soler inaugura su trayectoria como uno de los padres más emblemáticos de la filmografía mexicana. El historiador del cine nacional, Jorge Ayala Blanco apunta sobre algunas de las caracterizaciones de padre que llevó a cabo un actor que se encasilló en ese papel:

-
- 5 Por ejemplo, la creación de IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social) en 1943, la fabricación de bienes de capital y la búsqueda de autosuficiencia alimentaria. (Revueltas, 1993, p. 218). Ideológicamente este presidente se encontraba en la derecha y también propició el crecimiento de la burguesía.
- 6 El cual se inició en (1982-1988) con la aplicación del GATT. Supuestamente se intentaba, con la implantación del neoliberalismo que EEUU y México mantuvieran una continua cooperación que favoreciera el crecimiento de ambas economías, pero no ha ocurrido así, sino que sólo se ha beneficiado un grupo empresarial pequeño en México. Ver Cordera y Tello.

Lo cierto es que Fernando Soler atraviesa casi treinta años de cine mexicano enriqueciendo, diversificando o contradiciendo ese personaje. Lo vemos ya sufrir la compasión en *Papacito lindo* de Fernando de Fuentes (...) se convertirá en maquillada víctima senil de la ingratitud de *Cuando los padres se quedan solos*, romperá las cartas de amor esperadas por su hija solterona del novio ateo en *Azahares para tu boda*, abofeteará a Pedro Infante en *La oveja negra* (...) Podría seguirse la evolución de los temas del cine mexicano, hasta la decadencia del mismo, observando las transformaciones del personaje de Fernando Soler. (Ayala, 1986, p. 63-64)

Cuando los hijos se van es un hito en el cine mexicano, hace una clara descripción de los opuestos, creando estereotipos de cada uno de los miembros de la familia: el hijo bueno, el hijo malo, las jóvenes malas, la madre abnegada, el padre que continuamente se ha sacrificado por la familia y que junto con su esposa han sido modelo de decencia. Estos estereotipos facilitan la identificación con los personajes, para que el espectador proyecte determinadas emociones hacia cada uno de ellos, además de que se exagera el sentimentalismo en algunas de las escenas climáticas por medio de las actuaciones, que llevaron a confirmar a Sara García y Fernando Soler como los sufridos padres. El conflicto inicia cuando el hijo Raimundo (Emilio Tuero) —el arquetipo del hijo bueno—, es inculpaado por su hermano José (Carlos López Moctezuma) en un par de fechorías que José cometió. Los padres José y Lupita Rosales (García y Soler) se dejan llevar por la evidencia que apunta a que Raimundo es culpable y su castigo será la pérdida de la credibilidad, pero peor aún, el cariño de su padre. Una vez que Raimundo deja la casa porque no soporta vivir bajo estas acusaciones, comienzan a ocurrir las desgracias en este hogar que antes era uno de los más felices de la provinciana Orizaba. Como consecuencia se va perdiendo la unidad familiar, lo que en la cinta se caracteriza como la peor de las calamidades, pues los hijos han traicionado la ley del patriarcado.

A fin de cuentas, Raimundo resultará ser el único hijo bueno, luego de que los otros hijos también defraudan a sus padres, pues, por ejemplo, José pone en juego el patrimonio familiar al obligar a la madre a hipotecar la casa. En particular las mujeres jóvenes que aparecen en la historia son ejemplo de conductas inadecuadas y por lo tanto se muestran como la contraparte negativa a la abnegada madre. La única hija, Amalia (Marina Tamayo) opta por dejar a su novio de siempre para casarse con un acaudalado hombre dos veces divorciado y esto provoca en los señores Rosales vergüenza y dolor, porque la boda que no se efectuará por la iglesia y para ellos, eso implica lo mismo que la unión libre.

El rol de la mujer está claramente delineado en sus obligaciones, el personaje de Sara García se caracteriza por la sumisión al orden patriarcal, así como su aceptación a su destino como salvaguarda y difusora de esta ideología, por lo que Doña Lupita se califica a sí misma —con orgullo— como «la esclava del hogar». Además de Amalia, la otra mujer joven que aparece es Mimí (Gloria Marín), la esposa de un amigo de la familia, que planea ser infiel a su esposo con José Rosales (Ramírez-Berg; Robles-Cereceres). Ella incluso expresa con cinismo que no desea tener hijos, completando así su caracterización como mujer peligrosa, negativa para la prevalencia del sistema regido por el padre-Estado. Una vez que los hijos recapacitan de sus errores y son castigados por el *destino*, vuelven al hogar años después para ser perdonados por sus progenitores. Los sufrimientos los hacen redimirse de sus faltas a los valores tradicionales de su familia. En la escena culminante la madre recuerda al fallecido Raimundo, haciendo un símil de Cristo mismo con su hijo: «así fue como Jesús murió en la cruz, sin culpa alguna. Así murió Raimundo, limpio de alma, pagando por ti, por todos y salvándonos de todo corazón», dice doña Lupita.

En este tipo de cine, de gran claridad narrativa lineal se propicia la aceptación implícita de la moraleja por parte del público. Ésta entraña que la autoridad del padre debe ser respetada, pues es un sinónimo de permanencia del orden y la unidad del grupo familiar que debe prevalecer por sobre cualquier

adversidad. De este modo, la noción que la familia funciona como una extensión del Estado permite llegar a la analogía de que el padre es la autoridad de este. En suma, este filme expone las contradicciones de valores de las dos generaciones, siendo los de la joven los considerados como negativos por lo que deben revertirse, con lo que propone modelos de conducta específica. Debe tomarse en cuenta que es mediante el plano sentimental que rodea a los padres que se expresan estas desacreditaciones de las ideas «modernas». Entre éstas destaca que el padre no recibe la veneración que su esposa ha inculcado a sus hijos, ya que éstos han preferido desobedecer la ley patriarcal, entre otras cosas al dejar su ciudad, como sucede con Amalia, quien además por su matrimonio indebido ha roto con el sentido de unidad, el cual no sólo es planteado con los suyos, sino también en el Estado.

Varios autores han enfatizado la forma en que la cinta lleva a cabo la sutura que se produce en la identificación del público con los personajes de la familia, logrando así una fusión con los sentimientos de los espectadores como parte de la nación que debe permanecer unida.⁷ *Cuando los hijos se van* trascendió a través de los años, pues se estableció como el paradigma de la dinámica familiar al proponer una serie de conductas como inadecuadas o correctas, en una fusión de recursos melodramáticos dedicados a exagerar la victimización de los padres bondadosos y sacrificados. Charles Ramírez-Berg señala que la estrategia narrativa es transparente, pues permite ver los mecanismos estructurales,

«lo que ayuda a conocer cómo se atrapa la atención del espectador y cómo se produce la ideología en el caso mexicano. (El filme) contiene en un capullo o botón todos los temas del cine mexicano y que, tomados juntos concentran los principios básicos de la ideología mexicana». (Ramírez-Berg, 1992, p. 17)

7 Otras versiones (1968) y en televisión. Además, existen otras que no llevan el mismo título pero que reproducen su trama. También ha sido analizada por Ayala Blanco; Julia Tuñón, Ana López y Oscar Robles Cereceres.

2.7 Nosotros los pobres: lo privado es también público

Unos cuantos años más tarde se fortalece el empuje industrial del país, con aún más contundencia que en la etapa anterior, acelerándose así la migración del campo a las ciudades, donde los trabajadores encontraron una mejor remuneración y mayores oportunidades de progreso. Esto propicia junto con la política de sustitución de importaciones (Gollás, 1974, p. 60), el surgimiento del llamado «milagro mexicano» con lo que el Estado, adquiere solidez y en particular, el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se reviste de legitimidad. Para ese entonces las ciudades ofrecían verdaderas posibilidades de progreso económico⁸ y también la cinematografía se centra en historias urbanas que desplazan en cantidad a las comedias rancheras de años atrás. En cuanto al transcurrir de las familias mexicanas y su representación en el cine, se producen algunos filmes que continúan con la sintonía con la propaganda estatal. Aunque quizá algunas narraciones cinematográficas habrían preferido ocultar la existencia de pobres en el país, con *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947) se ofrece una salida a esta falacia, pues realiza la suplantación del estilo de vida rural con la adopción de lo urbano sin dejar de mantener el sentido de comunidad campirano. Del mismo modo, se subrayan los valores de unidad familiar y poder patriarcal propuestos por el Estado en una forma que resulta tan sutil que no se perjudica la recepción de los elementos sentimentales de la historia.

Este filme ha sido uno de los más populares en la historia de la exhibición del cine mexicano como se comprobó en el estudio sobre la recepción del cine en México *Los nuevos espectadores*. El libro coordinado por Néstor García Canclini y Deborah Holtz señala que *Nosotros los pobres* es la película más recordada y vista por los mexicanos (García Canclini y Holtz, p. 1994, p. 61). En gran medida esta ratificación en el gusto del público de diferentes generaciones se ha dado por sus repetidas transmisiones en televisión pero además, porque presenta una serie de esquemas melodramáticos de gran sencillez y

8 Según el censo de población de 1940, el Distrito Federal constaba de 1 millón 757 mil habitantes p. 29. Para 1950 supera los tres millones de habitantes p. 35.

claridad narrativa. La trama se centra en el honrado carpintero Pepe «El Toro» (Pedro Infante), el cual tiene la responsabilidad de cuidar de su madre paralítica y muda (María Gentil Arcos) y de su sobrina (Evita Muñoz «Chachita»), la cual se cree huérfana de madre. A la niña le han dicho que ella estaba muerta para ocultarle que no era una mujer «decente». Varias vicisitudes irrumpen en la estabilidad de su familia y evitan que Pepe logre conseguir la felicidad con su novia Celia «La Chorreada» (Blanca Estela Pavón), hasta que al final de la película consigue su objetivo. El mayor problema ocurre cuando Pepe es acusado injustamente de asesinar a una prestamista y es apresado en los momentos más críticos para su familia inmediata: cuando han sido despojados de una cantidad importante de dinero para la carpintería de Pepe, así como el agravamiento en la salud de la madre y la hermana de Pepe. Es así que la victimización del héroe lo coloca en la dinámica del hijo inocentemente acusado, similar a la que sucede con Raimundo en *Cuando los hijos se van*. Sin embargo, aquí la dinámica familiar no se circunscribe únicamente a lo que sucede dentro del hogar del protagonista, sino que se implica a los habitantes de su vecindad como una gran familia extensa (Ramírez-Berg, 1992, p. 169). De tal forma, que Pepe se convierte en una especie de hermano bueno que cae en desgracias por la acción de un «hermano», es decir, su vecino don Pilar (Miguel Inclán) que ha robado el dinero y del cual Pepe consideraba destinar una parte para sacar de la cárcel a otros vecinos-hermanos.

En lo concerniente a su rol como jefe de familia, Pepe es la prolongación del padre autoritario, pero como una mediación entre el jerarca violento y el amoroso. En un arranque de impotencia, Pepe tiene un exabrupto de rabia y da varias bofetadas a su pequeña hija. Pero minutos más tarde se arrepiente de haberlo hecho, y con el mismo ímpetu castiga a las manos que han golpeado a la niña. El filme insiste por otro lado, en orillar a la mujer a que se supedita a los designios de este padre, por lo que en más de dos ocasiones, Celia, la enamorada de Pepe le pide perdón por su conducta inadecuada y se arrepiente de haberle tomado por un coqueto y por darle motivos de sentir celos. Lo cual

incide en la victimización de este representante del orden patriarcal.

Finalmente, la clausura del caos en *Nosotros los pobres* llega cuando el padre regresa, es decir, cuando Pepe consigue salir libre de la cárcel y se le restaña su inocencia públicamente. Así es que se impone de nuevo el orden con la promulgación de la dicha en la familia de Pepe, quien ya no será el jefe de una extensa familia conflictiva —su madre y su hermana, quien transgredió el orden establecido al tener una hija fuera de matrimonio, han muerto— sino que ahora está a cargo de una familia nuclear ideal: padre, madre, hija e hijo. Para culminar la alegría de Pepe y los suyos, el barrio entero participa de esta felicidad al acompañarlos en un acto usualmente privado: la visita a los difuntos, en la que Chachita expresa con orgullo que ahora sí tiene una tumba que visitar, al tener la certeza de que su madre yace en ese el lugar y no persiste el engaño que fomentó su padre.

Tanto Ayala Blanco como Ramírez-Berg aseveran que *Nosotros los pobres* manifiesta una contradicción esencial en su ideología: por un lado, el público es llevado a sentir una atracción por los pintorescos personajes pobres y gran animosidad contra los personajes de clase alta. Por otro lado, en lugar de buscar algún tipo de lucha social, los personajes caen en el conformismo porque las situaciones y la narrativa del filme los conducen a aceptar su sufrimiento a perpetuidad. Asimismo, en esta película, como en *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, que completan la trilogía, se asocian la pobreza y la simpatía como lo verdaderamente mexicano. Carlos Monsiváis señala que en concreto el personaje de Pedro Infante es la personificación de lo mexicano, al ostentar las cualidades que lo hacen el ideal:

Es un símbolo de lo mexicano, precisamente porque luego de la Revolución los héroes se alojan en las estatuas y ya se requieren representaciones de lo cotidiano. Él anticipa el cambio del Pueblo a la Gente, es un signo de lo inalcanzable y es lo que los espectadores quisieran ser y es lo que —quien quita—son (Monsiváis, 2008, p. 145).

En moralejas como ésta se encuentra la alienación ideológica con el Estado posrevolucionario. A decir de Monsiváis, es desde 1940, las clases populares se conforman con lo que obtienen, «que suele ser mucho más de lo conseguido por los padres y los abuelos» (Monsiváis, 2008, p. 116). Dicha posición ideológica queda manifiesta en el filme al sobrevalorar la unidad y cooperación entre los habitantes del barrio por encima de las posibilidades de progreso individual. Implícitamente también se invita a los espectadores a que confíen en que el Estado estará para resguardar a la ciudadanía y su bienestar, como sucede con el padre que manifiesta su fortaleza y hombría en *Nosotros los pobres*.

2.8 Una familia de tantas: un hito en el retrato de familia

Es innegable el papel que ha tenido la película más celebrada de Alejandro Galindo al poner a la vista una de las más importantes etapas de transición en la vida mexicana, la del proceso de industrialización. Desde las primeras reseñas en bibliografía especializada, los historiadores del cine nacional destacaron la forma en que el realizador expone en *Una familia de tantas* (1948) el paralelo que se estaba llevando a cabo entre los cambios en la esfera pública nacional y en la privada, al tiempo que se modificaron las circunstancias en que vivían las familias mexicanas, en particular en esta década.

Debido al trance que implicó la revolución, en esta etapa se dio la primera gran transformación de la familia mexicana en el siglo XX por diferentes razones, pues algunas veces moría a alguno de sus miembros por las constantes luchas; se perdía el patrimonio y había que buscar nuevas residencias, o porque se quería vivir en un lugar menos violento, etc. Más tarde, durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés comienza el crecimiento de la clase media, la cual tuvo mayor poder adquisitivo para abrazar un estilo de vida diferente, que incluía la compra de bienes y servicios relacionados con las nuevas tecnologías. Esto ocurrió también a influencia de lo que sucedía en Estados Unidos, donde al concluir la Segunda Guerra Mundial, se impulsó a la industria de bienes de consumo para reactivar a la economía nacional. Del mismo modo,

se hizo una difusión más agresiva de sus productos cinematográficos en los que se proponían nuevos paradigmas de conducta «moderna».

En *Una familia de tantas*, se muestra el proceso por el que la adolescente protagonista Maru Cataño (Martha Roth) funciona metafóricamente como agente de cambio en la familia y en la sociedad afectada por estas circunstancias. La anécdota central es muy conocida: esta quinceañera es destinada por su padre (Fernando Soler) a instruirse como ama de casa, sin asistir a ninguna institución para continuar sus estudios. Ella parece una chica dócil que siempre espera recibir el permiso del padre para actuar, hasta que comienza a tomar pequeñas decisiones en la inesperada amistad con un vendedor de aspiradoras (David Silva) que llega a su casa. Al final de la historia, ella no teme enfrentarse a su padre —ante la actitud pasiva de la madre— y salir sin despedirse de él, vestida de blanco del brazo de su futuro esposo. La rebeldía de Maru está siempre contenida bajo los límites de lo convencional y lo decente, pero deja muy clara la necesidad de ruptura entre el estilo decimonónico para abrir paso a la modernidad en las relaciones de familia, los roles de género y hasta en los hábitos de consumo.

Maru y su prometido Roberto del Hierro presentan una salida optimista a los conflictos sociales, pues el filme subraya los valores de igualdad e individualismo en la emergente clase media. Sin embargo, la fortaleza de la autoridad paterna no sufre daño alguno, pues el estilo tradicional y porfirista de don Rodrigo Cataño, solamente es desplazado por el del joven Roberto (Silva), quien a todas luces será menos intransigente, pero de todos modos es un sólido representante simbólico del poder del Estado. Sobre este cambio de formas, Jorge Ayala Blanco señala: «es el drama de las ilusiones perdidas de un padre en el sentido balzaciano de la expresión. El drama de un ser anacrónico e intransigente que asiste al fracaso de las convicciones que lo han hecho vivir y al que ya no le queda qué hacer» (Ayala, 1986, p. 68). La formación de esta nueva familia se ve reforzada por la autoridad de este joven padre, el cual mantiene a la familia unida y consolidada. Por consiguiente, esta otra parte de

la moraleja también es reconfortante para las mentalidades tradicionalistas, pues se asegura que la unidad nacional continuará con solidez, pero con un perfil rejuvenecido: en una familia nuclear que ya no tenga el entrometimiento en sus decisiones por parte del clan, con un padre joven y asertivo.

Por último, conviene destacar que en *Una familia de tantas* el conflicto entre Maru y sus padres no significa un rompimiento de estructuras, sino una renovación de estas ante el nuevo paradigma de la modernidad y bonanza económica. Porque, por ejemplo, Maru es la mujer que pasa a estar bajo la sujeción de la autoridad del padre a la del esposo, pues queda implícito que la joven se dedicará a las labores del hogar, de nuevo confinada a la esfera de lo privado. Dos académicas extranjeras han enfatizado este aspecto: Julianne Burton-Carvajal y Andrea Noble, esta última apoyándose en la primera señala que el personaje de Roberto es la personificación de la masculinidad democrática, más abierto, pero que no obstante «como su apellido lo indica 'Del Hierro' Roberto representa una masculinidad que es dura, penetrante y tan cerrada como a la que él desplaza (Noble, 2005, 109)».⁹ Aún años adelante continuará esta dinámica de la mujer como posesión masculina, como se verá con el personaje de Dolores del Río en *¿A dónde van nuestros hijos?* (Dir. Benito Alazraki, 1956).

Dentro de lo cinematográfico, quedaron para la posteridad las grandes cualidades argumentales y estilísticas el director Galindo quien replica astutamente en este melodrama, el choque generacional que estaba sucediendo en la realidad. En otras secciones de este libro se contrasta este filme con posteriores.

2.9 La familia Pérez: el retorno al autoritarismo o Retroceso a la modernidad (el primer regreso del padre)

Para cerrar el comentario sobre la representación de la familia en el cine en el

9 Burton-Carvajal —citada por Noble— concluye en que la decisión de Maru fue más bien resultado de una conducta 'histérica', pues este personaje siempre se ve «nerviosa, estresada y notablemente desprovista de confianza en sí misma». (2005, p. 107).

sexenio de Miguel Alemán se puede mostrar que la ideología funcionó eficazmente también por medio de películas menos conocidas, que se estrenaron en los llamados cine de barrio adonde llegaba el público mayoritario de clase media o trabajadora.

La familia Pérez (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1948) es uno de estos casos, en que además se mantienen códigos ideológicos del Estado, pese a que a simple vista se transgreden algunos largamente acendrados. Mientras que en *Una familia de tantas* se problematiza el que la mujer salga del hogar para trabajar, en *La familia Pérez* esto es naturalizado sin conflicto alguno en cuanto a los roles de género. En la realidad mexicana ya era común que las mujeres trabajaran y Julia Tuñón señala que los condicionantes económicos llevaron a esta transformación:

El crecimiento de la economía mexicana ha sido evidente a partir de los años treinta. La mujer participa más en el trabajo asalariado, sobre todo en el sector terciario. Esto es todavía más evidente a partir de los cuarenta, en forma paralela al crecimiento de las ciudades, las clases media, la población en general. (Tuñón, 1998, p. 263)

Filmada en el mismo año que la película de Alejandro Galindo, esta comedia dirigida por Gilberto Martínez Solares muestra lo que parecería un consenso más abierto respecto a las nuevas libertades de la mujer. Y de hecho en esta familia, Clarita (Beatriz Aguirre) la única hija que ayuda económicamente a su padre don Gumaro (Joaquín Pardavé), es percibida como la buena y esforzada pues trabaja como oficinista. Hay también un hermano varón, Ramón (Isaac Norton) que no trabaja ni estudia y se pasa los días sin oficio ni beneficio.

Los Pérez son una familia de clase media con aspiraciones a parecer de la alta sociedad, pues Natalia la madre (Sara García) se hace pasar por Marquesa de Salvatierra. Para lograr su objetivo, ella hostiga perpetuamente a don Gumaro, quitándole su dinero y obligándolo a pedir más préstamos con tal

de mantener un gasto excesivo en lujos para sus hijas, principalmente para que la más guapa Rosa (Lilia Prado), consiga un buen marido por medio de su belleza. Él por su parte es un hombre timorato que cede a los deseos de su esposa sin mediar mayor esfuerzo en contradecirla, además recibe de ella empujones y golpes. Este padre manipulado por las obsesiones monetarias de su esposa también sufre el menosprecio de tres de sus cuatro hijos adolescentes son malcriados por su madre.

En una de las peleas entre Don Gumaro y su esposa, provocada por un rumor de oficina, el primero deja la casa. Con esto comienza la verdadera crisis de la familia pues los hijos se vuelven incontrolables y surgen varios problemas: Rosa regresa un día bebida a casa y se fuga con el muchacho que Clara quiere; la otra hermana está a punto de casarse con un ladrón y el acabose son los malos manejos financieros de doña Natalia que los hacen perder hasta los muebles. Una vez que el padre se da cuenta de que los suyos están a punto de la perdición, decide regresar por el bien de sus hijos. Ahora don Gumaro asume una actitud por completo autoritaria y comienza a regañar a sus hijos por irrespetuosos —‘En primer lugar, no vuelva a fumar delante de mí, mequetrefe,’ le dice al tiempo que le quita el cigarrillo a Ramón de una cachetada—, luego consigue recuperar Rosa haciendo que se case con Roberto y finalmente obliga a doña Natalia que lo obedezca y que, de una vez por todas, los Pérez reconozcan su tajante autoridad.

En resumen, la ideología nuevamente se alinea al modelo de la autoridad del padre como la única que debe prevalecer por sobre la familia. Así mismo se condena abiertamente el que la juventud no tenga el mismo sentido del honor que sus padres que crecieron en el porfiriato. La joven Rosa es quien aboga por los «valores modernos» y por lo tanto al final de la historia es la que recibe la peor parte, quizá por ser la más osada al explayarse en su forma de ver la vida, quien tras una de sus parrandas le dijo a don Gumaro: «Nada de eso, viejo esta es la vida moderna, no estamos en tu época... y si tú no puedes proporcionarme la vida que a mí me gusta, deja que la busque donde la encuentre».

Una vez que don Gumaro vuelve al hogar, se realiza la disolución del caos, restaurando la estabilidad familiar por medio de su autodefinición en su rol de hombre dominante, a la vez que hace que su mujer se vuelva dócil y obediente. Por igual hará que su hijo defina su masculinidad más claramente, pues don Gumaro dice que lo meterá de conscripto. Ante el contexto nacional de cambios en lo urbano y en lo económico, la definición de los roles fue un asunto del que el cine mexicano se ocupó con insistencia durante este periodo. La moraleja es evidente y lleva a consolidar la fusión del padre con el Estado cuando al final, Don Gumaro preside la cena de Nochebuena. Éste da su discurso dirigiéndose a los suyos y también lo hace extensivo a los mexicanos, evoca a Cristo y pide que se replique el espíritu cristiano, «ese espíritu de amor y de bondad, hará la felicidad de nuestra familia, de nuestros hogares, los hogares mexicanos. Ahora más que nunca, hijos míos, Feliz Nochebuena». Una vez más es de resaltar el papel fuerte y acogedor que él mismo se adjudica, quizá como un simbólico padre de la nación, en el que pareciera que llama a los espectadores «hijos míos», por ver a la familia Pérez como una típica mexicana.

Al igual que en *Una familia de tantas* el conflicto está en la confrontación de valores: los viejos y los modernos, los de la generación que nació durante el porfiriato y sus hijos que están viviendo este periodo de industrialización. El problema se resuelve ante la firmeza del varón y concreto del padre, que es quien otorga legitimidad según la visión de familia que proponen estas películas del periodo. Mediante diferentes estrategias, el cine de los años cuarenta reforzó esta premisa e indicó la necesidad de la perpetuación del poder del padre-Estado como la única salida a los problemas, como se ve en las tres anteriores películas comentadas. La afinidad con las políticas estatales se aplicaron también en filmes más modestos pues también el espectador tenía la misma receptividad que en otros espacios más lujosos. Carlos Monsiváis indica la relevancia sociológica de los cines de segunda

Y el público de pueblo y de barriada, aunque no lo admita, usa las películas para inventariar los ambientes familiares, y en ello los actores de carácter son determinantes, cada uno de sus rostros un paisaje conocido, un buen augurio, un signo de amenaza, la confirmación de que se está en el cine y que el cine es la otra familia, el otro pueblo natal, la otra ciudad en que se vive y se goza y se padece. (Monsiváis, 1990, p. 39)

2.10 Persistencia y ruptura: la familia en el cine de los años cincuenta

2.11 Los Olvidados (1950)

A partir de los años cincuenta comienza a darse disidencias más claras en la ideología estatal expresada en el cine, como lo señala Susan Dever: «Aunque los melodramas mexicanos, a la par del Estado que los favorecía, podrían haber representado una unidad impermeable y monolítica, existieron ostensibles fisuras en ambas estructuras (Dever, 2003, p. 13). Uno de estos casos en que manifiesta este disentimiento es la película de Luis Buñuel *Los Olvidados* (1950), la cual fue verdaderamente provocadora de gran controversia en la esfera cultural nacional pues mostraba a una familia cuya sola existencia dejaba ver las fallas del Estado durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). La familia del niño Pedro (Alfonso Mejía) es el *locus* de la crisis y el desamparo a los individuos marginados del «Milagro Mexicano». En primer lugar en esta familia no existe la configuración ideal que tiene como líder al padre, y por otro lado, la madre (Stella Inda) no se interesa en cumplir con el estereotipo de la mujer eficiente y amorosa que con insistencia se muestra en otras películas. Pero además el filme nos muestra la ácida interacción de Pedro y su mamá con el barrio. Como ellos, hay otras personas en dificultades que no se interesan por formar una comunidad en colaboración armónica, pues también su cotidianidad ocurre en un medio deapauperado, producto de la industrialización nacional. La alusión que se hace al traslado del estilo de vida rural al urbano deja entrever que no todo fue éxito económico en el país y que también hubo un sector poblacional viviendo al límite.

Buñuel refuta seriamente el concepto de hogar familiar que corresponde a un espacio físico de interacción significativa, y su cuestionamiento se hace evidente en las escenas en que Pedro interactúa con su madre, las cuales están marcadas por los exabruptos violentos de ella. La madre está continuamente cansada, distante y molesta. Completa su retrato de madre inadecuada el hecho de que tiene un amorío con *El Jaibo* (Roberto Cobo) quien acaba siendo el mayor enemigo de su hijo.

Para compensar su desamparo, el niño Pedro intenta encontrar otras figuras paternas sustitutas, por ejemplo, en el dueño de la cuchillería donde se emplea brevemente o en el director de la correccional, a quien piensa agradar obedeciéndolo y trata de hacer el mandado con el que lo ha puesto a prueba, pero que no logra completar porque se ha entrometido en su camino *El Jaibo*. Así pues, Pedro ni siquiera tendrá la oportunidad de reinsertarse en esta familia metafórica en una forma positiva. Esta opción también le es negada por el destino.

Octavio Paz fue uno de los primeros defensores de este filme de Luis Buñuel, pues cuando se estrenó, recibió una oleada de críticas negativas. En su crítica el poeta se refiere al tema de la familia, pero no bajo los términos de lo histórico o sociológico, sino en el marco simbólico, centrándose en la soledad del individuo, que en el caso de Pedro es un niño al borde del abandono pues vive en una familia fragmentada. Paz se refiere a la soledad ontológica a la que ya se había referido antes en su ensayo seminal, *El laberinto de la soledad*.

El tema de la madre es una de las obsesiones mexicanas, está ligado inexorablemente al de la fraternidad, al de la amistad hasta la muerte: ambos constituyen el fondo secreto de esta película. El mundo de *Los Olvidados* está poblado por huérfanos, o solitarios que buscan la comunión y que para encontrarla no retroceden ante la sangre. La búsqueda del «otro», de nuestro semejante, es la otra cara de la búsqueda de la madre. O la aceptación su ausencia definitiva: el sabernos solos (García Riera, 1993, p. 194).

A manera de conclusión, es oportuno señalar que *Los olvidados* se encuentra en los puntos más notables de su discurso, opuesta a la ideología conciliadora y demagógica de la trilogía de *Nosotros los pobres*, en la que el sentido de pertenencia a la comunidad compensa los sufrimientos, con lo que se pretende generar el conformismo en los grupos marginados. A pesar de que la moraleja de la cinta apunta a la decepción respecto a las metas incumplidas de la Revolución Mexicana que ha dejado en el abandono y la pobreza a un sector de la población, *Los Olvidados* deja entrever aún así, algo de esperanza en las instituciones oficiales. Por ejemplo, el director de la granja escuela correccional parece ser una persona que genuinamente se interesa por Pedro, así como un policía, que vigila que al chico para que no sea sonsacado por un pederasta. También se ha interpretado este aparente optimismo como una salida a la posibilidad de censura, que amenazaba a esta producción. En específico Carlos Martínez Assad se refiere al inicio del filme que sitúa a la historia en el marco de la gran urbe, tan cosmopolita y compleja como otras del mundo:

Aún el celebrado filme *Los Olvidados* de Luis Buñuel, se abre con ese prólogo que reafirma la cultura cinematográfica de la época, que no es otra cosa que buscar eludir la censura, reconociendo las instituciones surgidas de la Revolución mexicana, para hacer frente a los problemas, según la versión oficialista. (Martínez Assad, 2010, p. 59)

En *Los Olvidados* es evidente el tono de ruptura con el nacionalismo estatal y el mensaje de bonanza económica. Al mostrarnos una familia sin cabeza masculina se apoya en este elemento como el origen del caos, señalando a la madre soltera —o viuda— como un ser incapacitado para mantener con lo mínimo a sus pequeños hijos. En la esfera de lo nacional, se condena al padre-Estado también como insuficiente y en sus esfuerzos para llevar el bienestar a todos los mexicanos. En el filme se expresa el reproche ante el fracaso del Estado de bienestar, pues no ha cumplido con sus obligaciones, desatendiendo las

necesidades mínimas de infraestructura, servicios, empleo o cualquier mecanismo para proporcionar redes de soporte a los individuos que viven en vecindarios como éste.

2.12. La persistencia del padre dominante. ¿A dónde van nuestros hijos?

En los años cincuenta y sesenta continuó con cierta estabilidad el retrato del padre dominante. Con todo y la aparición de *Los Olvidados*, la mayoría de las películas repitieron el esquema prevalente, en que la figura del padre es el símbolo del poder, pese a que hubo momentos de interpelación en algunas de ellas. Un caso en que se ve esta constante es *¿A dónde van nuestros hijos?* (Dir. Benito Alazraki, 1956) en que la dinámica de la familia se ve inmersa en el caos hasta que nuevamente se impone la autoridad del padre. Surgida en apariencia dentro de una corriente de películas que tomaban a los jóvenes como protagonistas, tanto para renovar las tendencias en los argumentos cinematográficos, como para ganar la atención de este sector del público. La cinta también captura la complejidad de conflictos que pueden darse entre los adolescentes de una familia, a decir de Eugenia Meyer, hija del productor de esta en el libro *Gregorio Walerstein, hombre de cine*, donde relata la trayectoria del productor que estuvo detrás de muchas producciones de enorme popularidad en los años cuarenta y cincuenta. Meyer señala si bien no tenían los mismos conflictos que los jóvenes de la cinta, ella y sus hermanos eran en ese momento unos adolescentes despiertos y contestatarios: «Vistas con el paso del tiempo, estas cintas reflejan las discusiones y dinámicas que surgían en el hogar entre el productor y su prole, la cual, desde muy joven expresaba sus puntos de vista de manera independiente». (Meyer, E., 2013, p. 99)

La corriente temática en que se inscribe esta cinta comenzó en la esfera internacional con *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*. Dir. Nicholas Ray, 1955), luego a mediados de los años cincuenta comienza la popularización del cine mexicano. García Riera señala que se trataron en específico de: «una decena de películas preocupadísimas por la juventud, desde melodramas in-

fectos de José Díaz Morales, como *Juventud desenfrenada* (1956) y *La rebelión de los adolescentes* (1957), hasta un intento serio de entender los problemas de la edad: *Los jóvenes* (1960) del director debutante Luis Alcoriza» (García Riera, 1998, p. 213). Asimismo, señala que el cine comercial mexicano aprovechó el interés de los jóvenes en la música de *rock'n roll* para filmar comedias con ese tema como el central y tan solo en 1956 se filmaron tres que incluían en su título al nuevo ritmo, *La locura del rock'n roll* (Dir. Fernando Méndez); *Al compás del rock'n roll* y *Los chiflados del rock'n roll*, ambas dirigidas por José Díaz Morales. No obstante, la falta de originalidad en estos filmes algunos alcanzaron la cúspide de la popularidad, como fue el caso de *¿A dónde van nuestros hijos?* (Dir. Benito Alazraki, 1956) o la tercera versión de *Cuando los hijos se van* (Dir. Julián Soler, 1968) (García Riera, 1993, vols. 8 y 14). En estas películas se otorga visibilidad al estilo de vida de los jóvenes, porque ese sector poblacional continuaba creciendo y por lo tanto desde el punto de vista mercadológico. Es dentro de este tenor que surgen: *Y...mañana serán mujeres* (Dir. Alejandro Galindo, 1954); *¿Con quien andan nuestras hijas?* (Dir. Emilio Gómez Muriel, 1955); *Bodas de oro* (Dir. Tito Davison, 1955); *El caso de una adolescente* (Dir. Emilio Gómez Muriel, 1957); *La edad de la tentación* (Dir. Alejandro Galindo, 1958); *Mis padres se divorcian* (Dir. Julián Soler, 1959); *Juventud sin ley* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1966); *Corona de lágrimas* (Dir. Alejandro Galindo, 1968); *El día de las madres* (Dir. Alfredo B. Crevenna, 1969); *La agonía de ser madre* (Dir. Rogelio A. González, 1970), por citar algunas de las más típicas.

¿A dónde van nuestros hijos? es la portadora de la ideología regresiva y conservadora, pues al igual que en las películas comentadas con anterioridad, el conflicto entre generaciones de este melodrama se cerrará dándole la razón a los valores tradicionales. En este caso, el padre no es un representante del porfiriato –aunque sí creció en él–, sino de aquellos que hicieron la revolución. El marco histórico es el del avance de la modernidad, cuando la Ciudad de México continuaba con exponencial crecimiento de la población, debida en gran medida a la migración interna de los estados a la capital. Para hacer frente

a estas complejidades, el gobierno financió y apoyó la creación de complejos habitacionales, según explica Rafael Aviña: «Los multifamiliares «Benito Juárez» se inauguraban el 1º de septiembre de 1952. Después vendrían los de la colonia del Valle —Centro Urbano Presidente Alemán IMSS— y Xotepingo. A Adolfo López Mateos le tocaría construir la Unidad Nonoalco Tlatelolco y en los campos de aviación de Balbuena se erigía la Unidad Presidente Kennedy y en 1959, Ciudad Satélite se convertía en «la ciudad del mañana». Justo en 1952, año que marcaba el fin del sexenio alemanista». (Aviña, 2000, p. 100 y 102)

Martín Sierra (Tito Junco), es un empleado de gobierno que le es infiel a su esposa Rosa (Dolores del Río) y aunque ésta lo sabe o lo sospecha, es muy abnegada y prefiere evitar que se enteren sus hijos, aunque ellos también lo intuyen. Entre sus hijos adolescentes, el más «problemático» es Julio (Carlos Fernández) —al que los padres califican de «rojo»— porque no practica el catolicismo y hace proselitismo a favor de los estudiantes universitarios. Un día tras participar como orador en un mitin, Julio es detenido por la policía junto con su hermana Gabriela (Ana Bertha Lepe), quien no comparte sus ideas políticas y sólo estaba ahí por casualidad. Esta detención causa un malentendido entre los padres, pues doña Rosa acudió a la comisaría acompañada de don Miguel (Carlos Riquelme), un vecino que es dueño de un supermercado. Don Martín no se enteró del caso por estar en una de sus usuales parrandas. Cuando éste sabe que la madre salió corriendo con ese acompañante, piensa que ha abandonado el hogar por irse con él. Es así como la historia responsabiliza a Julio de causar un problema en el matrimonio de los padres, llevándolos a considerar como posibilidad la separación. Más tarde, Julio hace que sus padres sufran una contrariedad más cuando les dice que el partido político al que está afiliado le pagará estudios en Europa. El padre, que había participado en la Revolución, le pide que no vaya, que se debe a su país, a lo que el hijo responde: «no pienso en términos de países, pienso en un mundo mejor». Esto hace que don Martín lo acuse de un ser un traidor a la patria.

A pesar de que este matrimonio tiene sus conflictos —entre ellos el noviazgo por compromiso de Gabriela y el embarazo de Sara—, sobreviven la crisis y se quedan juntos, conservando los esquemas que el padre dispone. Por consiguiente, prevalece la ideología estatal, pues aunque don Martín pierde su honorabilidad al quedar desempleado y con ello se cancela la oportunidad de vivir en el moderno complejo habitacional Benito Juárez, la familia manifiesta confianza en el futuro, siempre y cuando se obedezca a la figura del padre.

Mientras tanto, han quedado fuera de esta familia aquellos que no siguieron su ley: la chica embarazada y el disidente político. Esto último es muy significativo, pues la honorabilidad convencional pesa tanto como la alineación política, lo cual es un nexo más que simbólico con la realidad. Se reprime a *los de abajo*: los hijos y los de la clase obrera. En el México que continuaba disfrutando del Estado de bienestar y bonanza económica, las voces de la disidencia política¹⁰ fueron apagadas tajantemente por el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). En el primer melodrama de familia filmado en *Technicolor*, *¿A dónde van nuestros hijos?* se hace alarde y derroche de modernidad de una forma ambivalente. Se ve como útil o positiva la existencia de la televisión —«mantendrá a los hijos en casa»— dice el personaje de Dolores del Río; pero también el tener costumbres modernas llevará a las mujeres a ser partícipes de la esfera pública y por lo tanto, están expuestas a enamorarse de hombres inadecuados como ocurre con la hija (Ana Bertha Lepe) que trabaja en una tienda de discos y la madre que hace la compra en el supermercado «Sumesa». Un detalle extra cinematográfico, algo peculiar es el hecho de que años después, la propaganda del gobierno en el año 1968, en los días de las manifestaciones universitarias usaba una frase similar en anuncios de radio para infundir intranquilidad a la población: «¿sabe usted dónde están sus hijos?»

¹⁰ Durante las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos (1958-1964) comenzaron las primeras manifestaciones de trabajadores en busca de aumento salarial y mejores prestaciones en el país. En 1956 inició el movimiento magisterial liderado por Othón Salazar, y en 1958 empezaron las huelgas de los ferrocarrileros encabezadas por Demetrio Vallejo.

2.13 Cine y transformación social en los años sesenta

Entre los últimos años de los cincuenta y toda la siguiente década se realizan varios filmes que mantienen el estilo de la cinta mencionada párrafo atrás, de jóvenes que pese a adoptar maneras y hábitos modernos, deberán plegarse a la tradición de los valores y la autoridad del padre. Dentro del cine comercial surgió la película *Los hermanos del Hierro* (Dir. Ismael Rodríguez, 1961) que propuso una réplica a la familia convencional, pero con personajes sólidos y diferentes, curiosamente, otra producción de Gregorio Walerstein, pues representa una cierta ruptura con los convencionalismos del melodrama comercial del momento. También se califica como la mejor aventura estética del director Ismael Rodríguez, quien ya no volvió a arriesgarse a romper los cartabones de su estilo visualmente contenido y melodramático. A pesar de que el director era uno de los principales de la industria, realizó un retrato en términos de una cercanía poco convencional con lo rural desde la puesta en cámara del *western*, al tiempo que intentó técnicas de montaje a la europea, enfatizando la estética cinematográfica. Además, el filme ha llamado la atención porque en particular la figura de la madre es inusualmente valiente y fuerte. Situada en el escenario del *western*, en un entorno árido y terrible, una viuda (Columba Domínguez) inculca en sus hijos a lo largo de los años, la necesidad de vengar la muerte de su padre añorado, que según se dice era el padre y esposo ideal. Es nuevamente, al igual que en *Los Olvidados* una familia monoparental, pero que en esta ocasión es conducida con firmeza por la mujer. Ella no solo tiene las capacidades para hacer su trabajo doméstico, sino que se desempeña con soltura en el ambiente rústico de las labores de granja y en la esfera pública. A pesar de que esta madre puede verse como una vuelta al autoritarismo de décadas atrás, llama la atención cómo ella invade los ámbitos de lo masculino, sobre todo en un territorio completamente difícil como es el desierto del norte de México. Por otro lado, el perfil de los hijos es también muy peculiar. Se encuentra por ejemplo el hijo mayor, Reynaldo (Antonio Aguilar), quien lleva al extremo del sacrificio la obediencia a la madre. Es capaz incluso, de hacer a

un lado sus sentimientos personales para evitar un conflicto con Martín (Julio Alemán) su hermano menor, pues ambos se han enamorado de la misma joven, Jacinta (Patricia Conde).

Uno de los hijos, Martín cae en una espiral de locura y violencia, con lo que la familia cae en el caos y pierde la unidad que les había caracterizado a lo largo de la vida de los jóvenes. Es así que el conflicto deja de ser la venganza de la muerte del padre y se transforma en un nuevo problema, que ahora surge desde el fondo de la familia y su dinámica propia, ya no desde la esfera pública, como ocurrió con el asesinato del padre. Esa violencia que la madre estuvo instigando en sus hijos a lo largo de los años, se revierte y explota contra ellos mismos.

2.14 Vivir fuera de patrones: *Tiburoneros*

Algunos de los filmes del cineasta Luis Alcoriza se caracterizan por mostrar una nación al margen de los convencionalismos que el cine industrial acostumbraba, de tal modo, que en sus películas se hacen presentes otros personajes y regiones del país que acaso habían sido aludidas de forma superficial o nula en el cine mexicano, como el entorno rural del estado de Tabasco en *Tiburoneros* (1962) o los indígenas de la sierra en Chihuahua en *Tarahumara* (1964), ambos retratos fílmicos rompen con el folclorismo afectado por la estereotipación con que se presentaba el ámbito rural en esa época. Del mismo modo, Alcoriza opta por tratar de mostrar una familia mexicana no convencional. En *Tiburoneros* se muestra también un tipo de paternidad ausente sin satanizarla. El protagonista Aurelio Gómez (Julio Aldama) se dedica a la pesca de tiburones y un buen día recibe la petición de su familia que vive en la Ciudad de México de que regrese con ellos, ya que hace tres años que no se ven. Esto obliga a Aurelio a caer en la disyuntiva de quedarse a vivir en una pequeña villa al lado del mar con su joven y vivaz amante (Dacia González) o regresar con sus hijos adolescentes y su esposa fiel (Amanda del Llano). Desprovista de sentimentalismos, la cinta trata de entender los motivos de Aurelio, el pescador y su

búsqueda de estabilidad de una forma responsable, ya que es claro el deseo de Aurelio de cumplir con su responsabilidad adquirida en el matrimonio, pero también su necesidad de cariño en un ámbito lleno de espontaneidad, que le ofrece continua convivencia con el mar. Así pues, la cinta no hace ver como una tragedia la ausencia física del padre al centro de la familia urbana, sino que manifiesta la continuidad de esta familia, pero bajo nuevos términos. No habrá desapego total, sino que permanecerá un lazo más sincero y amistoso entre padre, madre e hijos, aunque se desarrolle a la distancia.

Por otro lado, dentro del naciente cine independiente y en específico tras el I Concurso de Cine Experimental, se elaboran nuevos retratos de la familia, por ejemplo en *Este pueblo no hay ladrones* (Dir. Alberto Isaac, 1964) se expresa el miedo a la paternidad del esposo (Julián Pastor) y las reticencias de la mujer (Rocío Sagaón) a dejarse dominar por la pretendida autoridad de su marido, el cual no cuenta con ningún tipo de legitimidad para imponerse como continuador del poder del Estado, pues es un hombre que ni siquiera se ocupa de mantener a los suyos. Pero los filmes que confrontaban validez del poder del padre fueron los menos y melodramas juveniles se volvía a retomar la ideología que sintonizaba con el concepto de unidad familiar como el equivalente a la unidad nacional.

2.15 Los años setenta: violencia gubernamental y los modelos de familia

El prelude a la década de los setenta se vio marcado por la brutal represión estudiantil del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco. Esto provocó una radical fractura en la legitimidad del Estado, con el consiguiente derrumbe de su autoridad simbólica en el imaginario nacional. Es hasta casi un lustro más adelante que el cine comienza a reaccionar a esta extremada toma de represalias contra la ciudadanía, pues si algo caracterizó los dos últimos años del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), fue precisamente la recia censura a los medios de comunicación. A la llegada de Luis Echeverría Álvarez a la presidencia de la república (1970-1976) tiene lugar la llamada «Apertura democrática» a

instancias del nuevo mandatario. Esta estrategia funcionó como un mecanismo político-expiatorio que intentaría eliminar las acusaciones alrededor de Echeverría en su participación en la matanza del 68, pues en aquel momento era Secretario de Gobernación. El modo de intentar el restablecimiento del consenso en México fue mediante varias operaciones: congraciarse con líderes de la opinión pública como intelectuales, artistas y activistas sociales; una aparente relajación de la censura (efectiva en cuanto a la expresión de la sexualidad, pero no a la política); y finalmente una muy contundente, la virtual estatización de las principales estructuras cinematográficas, resultante de una serie de eventos relacionados entre sí. Se renovó la infraestructura de los estudios y laboratorios; se fundó la Cineteca Nacional, así como la segunda escuela de cine: Centro de Capacitación Cinematográfica; se apoyó a nuevas compañías productoras, además de que el Estado fundó dos compañías propias CONACINE, CONACITE I y II y también se reformó la cadena de distribución, dándosele con esto mejores espacios de exhibición a todo tipo de cine. En resumen, el cine mexicano experimentó una drástica transformación que se tradujo en muchos productos de gran calidad, aunque los productores privados se vieron ante una serie de recortes y ataques.¹¹

Luis Echeverría advirtió la importancia del cine como aparato propagandístico, pero a la vez creó un espacio de creatividad independiente para los cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, José Estrada, Alberto Isaac, Alberto Bojórquez, Julián Pastor, Alfonso Arau entre otros. David R. Maciel expone las razones por las que Echeverría tuvo gran interés en el cine:

La industria del cine había llegado a una crisis económica que era contraproducente para el Estado y el sector privado - si el cine iba a sobrevivir

11 Independientemente del desempeño general que pudo haber tenido como presidente Echeverría, este periodo se caracteriza por la variedad formal y estilística de las películas producidas, que sin lugar a duda llevan a calificarlo como uno de los mejores en la historia del cine mexicano.

como una industria nacional y el arte en México, era imprescindible resolver su grave situación económica; (2) era central para la Apertura democrática el que el presidente se esforzara en estimular a aquellos intelectuales y artistas que había sido un fuerte grupo opositor al gobierno y que ahora trabajara dentro del sistema existente; (3) el cine podía usarse ahora para promover la cultura oficial nacionalista, reflejar temas críticos y ofrecer una nueva dirección al estado mexicano; (4) el hermano del presidente Echeverría, Rodolfo era un actor profesional y había estado en el sindicato por muchos años, un hecho que fue de seminal importancia. (Maciel, 1999, p. 201)

En otras palabras, esta etapa fue de participación directa del Estado, con el propósito de revestirse de la legitimidad que faltaba en el terreno social. En resumen, por medio de la libertad de expresión a determinados artistas –cinéastas y literatos, sobre todo—el gobierno adquiriría una imagen democrática, pero que no llegó a consolidarse ante los atropellos a los derechos humanos y la persecución a algunos líderes opositores.

En *Mecánica nacional* la acción comienza con los preparativos para que la familia de Eufemio (Manolo Fábregas) asista a ver el final de la carrera Panamericana de autos en una especie de picnic gigantesco e interminable. Una vez que se aclimantan a la diversión y locura del lugar, Eufemio, sus hijas Charito (Alma Muriel) y Paulina (Maritza Olivares), su esposa Chabela (Lucha Villa), y su madre doña Lolita (Sara García), se dan al desenfreno de los placeres que tienen a la mano porque pueden mezclarse con facilidad con la masa que los rodea para pasar un tanto inadvertidos. La caracterización de los miembros de esta familia en apariencia es diferente a lo que se había visto con anterioridad en el cine mexicano, no existe la rigidez que ampliaba la brecha entre padres e hijos, sino que es una relación cordial, indulgente y cercana. Incluso la presencia de Sara García es muy diferente a lo que había mostrado en su trayectoria de largos años antes, ya no es la madre o abuela sacrificada y dulce e incluso sobrepasa a la abuela mandona de *Los Tres García*

(1947). En *Mecánica nacional*, al igual que la «chaviza» y los demás adultos, doña Lolita se expresa con una que otra majadería y exige su derecho a no ser abandonada en casa cuando todos querían irse sin ella a la carrera. Hace evidente el papel que se les da en muchas familias a los adultos mayores, quienes son relegados a la soledad de la casa.

Una vez en el evento, la familia se dispersa momentáneamente para divertirse, se mezclan con la multitud y se vuelven uno con lo que parece un muestrario de personajes de diferentes capas y ambientes de la sociedad mexicana. Entre los excursionistas se aprecia gente de varias profesiones, niveles socioeconómicos y nacionalidades: un grupo de adultos asturianos, dos muchachas estadounidenses, el militar Gregorio (Héctor Suárez), el norteño Rogelio (Fernando Casanova), un carnicero, un mecánico, un electricista, unas secretarias, entre otros. Resulta significativo que, sin embargo, cada grupo interactúa poco o nada con la demás gente.

Al proponer la locura de cualquier tipo de acción comunal, estas películas promueven la estasis y apoyan el sistema. Dadas las circunstancias drásticas, México se encuentra dentro de ésta. Alcoriza mira a los seres humanos como incapaces de ayudarse a sí mismos, sus películas sugieren que alrededor de todo lo que uno puede hacer es esperar a la aparición inevitable de la franca anarquía». (Ramírez Berg, 1992, p. 186)

Todo va bien hasta que sobreviene la primera tragedia: el padre encuentra a su hija Charito (Alma Muriel) siendo seducida por Lalo (Alejandro Cianguerotti, Jr.), el hijo de su compadre. Esto lleva a que la golpee y humille al igual que a su esposa Chabela (Lucha Villa), quien también estaba siendo conquistada por otro hombre. Estas agresiones a las mujeres resultan irónicas, pues Eufemio estuvo intentando conseguir los favores de una mujer exhuberante (Fabiola Falcón) de traje atrevido, que atrajo la mirada de muchos hombres, sin lograrlo.

Mientras se encuentran en medio de recriminaciones mutuas, a la abuela le sobreviene una congestión alimenticia que la lleva a la muerte. Ateniéndose a la lógica de lo carnavesco, Alcoriza elabora un retrato del «barrio» poco colaborativo. La descomposición de la sociedad es evidente hasta en la escena de la muerte de la abuela, donde el egoísmo y falta de solidaridad quedan al descubierto, pues los asistentes se niegan a mover las decenas de carros estacionados para sacar al cuerpo. Su mirada a la sociedad mexicana es inclemente ya que la retrata como desunida y egoísta, opuesta a las formas de convivencia que se planteaban en *Nosotros los pobres*. Es así como se ha dicho que el filme presenta «Una visión muralista de la miseria moral de la clase media». (García y Coria, 1997, p. 30)

La convivencia familiar que comúnmente pertenece al ámbito de lo privado e incluso de lo íntimo en *Mecánica nacional* se lleva a cabo en el espacio público, con lo que lo privado se vuelve público y por extensión, una especie de reflejo de lo que ocurre en la vida nacional. En concreto, se expresan las contradicciones con que interactúan los mexicanos, porque a lo largo del filme, los personajes reiteran que así somos los mexicanos, peor ellos lo refieren en otras situaciones, exaltando lo positivo o lo ingenioso. Algunas ocasiones pretendiendo ser «moderno» y «liberados» y otras veces apegándose a los patrones más convencionales, que bordan en lo trágico y que evocan a los melodramas de los años cincuenta.

Del mismo modo esa hipocresía era patente también entre la generación más joven, la cual pretendía formar parte de las tendencias internacionales de la «revolución sexual» de los años setenta. El deseo expreso de esta generación era romper tajantemente con las afectaciones de las otras generaciones. Una escena entre Charito y su novio Lalo deja claro esta necesidad de romper con la moral de la generación de sus padres. Los dos discuten porque Lalo cree que ella ha insinuado que deben casarse, lo que Charito rechaza señalando que no está interesada en el matrimonio, al tiempo que clama ser una mujer avanzada que va a la universidad y no piensa en tener un rol convencional.

Ambos alegan practicar sin prejuicios la libertad sexual. El sociólogo Gabriel Careaga explica la necesidad de los jóvenes, la llamada *gente nueva* de esa época, de romper con las ataduras de los convencionalismos del mundo adulto de clase media:

Representaron un fenómeno de proporciones mundiales en el que la visión ideológica era la de ser joven. Y descubrir una nueva forma de ser, gracias a una manera de vestir, de hablar, de llevar el pelo, de oír música, de ver cine, de informarse, sobre todo a través de la televisión. Son hombres y mujeres, que por lo menos en apariencia, demuestran ser sofisticados, agresivos y estar desprovistos de prejuicios. Se encuentran en el mundo viviendo al día de una manera intensa, sin importarles las convenciones de la clase media, el pasado o el futuro en términos de historia social. Nerviosos e irritables ante los acontecimientos mundiales, la nueva gente ha intentado crear una ideología, una visión del mundo que sea diferente a la que sus padres les legaron. (Careaga, 1976, p. 157)

Por eso es que llama la atención cómo se impone en la película un autoritarismo brutal sensiblemente cercano a la realidad, en particular cuando el padre reprime a su hija. Es ahí que puede verse no sólo como una regresión al dramatismo en el entorno privado, sino que también puede funcionar metafóricamente como una interpretación de lo ocurrido en la esfera pública en cuanto al uso de la fuerza excesiva con que el Estado reprimió a los jóvenes en años recientes, en especial en octubre del 68. La violencia extrema con que se refrenó a este movimiento creó una ruptura en la sociedad mexicana y por eso el exceso de crueldad de un padre de familia puede asociarse con la del «padre» del Estado, además que este parteaguas histórico todavía pervive en la memoria colectiva, como manifiesta el historiador Lorenzo Meyer: «El gran movimiento estudiantil de 1968 y su sangrienta represión fueron los acontecimientos que realmente marcaron los límites del autoritarismo mexicano del

siglo XX. Todavía hoy en la calle se marcha bajo la bandera de «Dos de octubre no es olvida» (Meyer, L., 2013, p. 25). Igualmente podría asociarse esa violencia paterna de *Mecánica nacional* con otro evento de brutalidad gubernamental, justo cuando tenía lugar el rodaje de esta película. Se trata del llamado «Halconazo», ocurrido el 10 junio de 1971, en que unos 10 mil estudiantes en una manifestación pacífica fueron atacados con chacos, bastones de kendo y balazos por un grupo paramilitar conocido como los Halcones. A lo largo del sexenio, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez se esforzó por dar una imagen tolerante y flexible, mediante su política de Apertura democrática y otras tantas de sus medidas populistas. Sin embargo, llevó a cabo la práctica de la represión política de una forma brutal: por medio de la confrontación abierta y directa como en el citado caso o de una forma más subrepticia, con la desaparición o encarcelamiento de activistas políticos, pretextando que estaban involucrados con grupos guerrilleros o terroristas. Es por eso que no es erróneo pensar en un clima de tensión que rompió con el contrato social y que necesitaba ser denunciado, así fuera de forma alegórica.

Por la variedad de matices y temas que aborda de modo irónico, como por ejemplo el «carácter del mexicano» y sus exabruptos nacionalistas, el chantaje sentimental, el machismo, la religiosidad exagerada, *Mecánica nacional* continua siendo un filme vigente. Dentro de la historia del cine mexicano ha sido uno de los más populares, y uno de los más vistos en la década de los setenta: en el cine de su estreno permaneció por 39 semanas consecutivas (García Riera, 1993, vol. 15, p. 256). En otros cines del país se programaba con cierta frecuencia con gran aceptación del público.

2.18 Familias subversivas: la «anomalía» en casa. *Doña Herlinda y su hijo*

En el terreno de las estrategias para el incremento de la calidad en la producción cinematográfica, éstas fueron desapareciendo con el sexenio de José López Portillo (1976-1982), quien limitó el impulso a cineastas que buscaban una expresión artística individualista. Pues virtualmente se desmanteló la renovación

de la estructura cinematográfica llevada a cabo en el sexenio anterior. Entre otras acciones que se llevaron a cabo, se vendieron varias de las productoras y empresas creadas bajo el anterior esquema. En relación a la temática, específicamente se indicó por parte de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía que se apoyaría al cine familiar, dando a entender que se volvería a la producción de melodramas convencionales, cuando en realidad lo que ocurrió fue un libertinaje del cine comercial, pues los productores privados fueron proclives a la comedia vulgar de las llamadas «ficheras», dando así origen a este subgénero. «En su momento la iniciativa privada vio la oportunidad de sacar jugo a esa veta de albures, ficheras relajientas y fantasías carnales con fondo de la Sonora Santanera, a partir de *Bellas de noche*, secuelas y similares» (Aviña, 2000, p. 58). Fue una etapa con abundantes producciones, por lo general de bajos valores de producción.

En el mismo sentido, los más prolíficos productores privados se dedicaron a otro tipo de cine comercial, dirigido a todo público y conocido como cine «familiar», ya que también podía ser visto por niños y adultos, es decir un cine convencional, de fórmulas narrativas directas y en muchos de los casos, diseñadas para acompañar la promoción de algún cantante pop (Luis Miguel, Lucero, Pedrito Fernández). De acuerdo con la académica Olivia Consentino, esta filmografía abundante no ha sido lo suficientemente estudiada para conocer en particular su ideología, por lo que no debe despreciarse el impacto que pudo haber tenido en su época al lograr altos niveles de popularidad. «Los sentimientos amargos de los críticos hacia el cine familiar (y el estado de la industria cinematográfica en los años 1980 en general) les impidieron reconocer su potencia ideológica y cómo este cine ampliamente visto moldeó el imaginario mexicano». (Consentino, 2022, p.179)

Esta época del fin del periodo de López Portillo es recordada por la drástica crisis económica que se precipitó a raíz del decreto presidencial de expropiar los bancos privados nacionales, y mantener el control gubernamental del tipo de cambio. Esto llevó a una fuerte devaluación, que en primer lugar afectó a

las clases alta y media (Rodríguez Kuri y González Mello, 2019, p. 739). El cine de esta época no reflexionó directamente sobre esta excepcional coyuntura histórica, fue hasta décadas después que se aludió a esto en la cinta de 2018 *Las niñas bien*, de Alejandra Márquez Abella.

El filme *Doña Herlinda y su hijo* (Dir. Jaime Humberto Hermosillo, 1984) situado en la ciudad de Guadalajara, también expresaba la importancia de las apariencias, ya no para sostener el aspiracionismo clasista, sino para proclamar una pretendida identidad de género. Esta comedia abiertamente gay, tiene como principal personaje a la madre, Doña Herlinda (Guadalupe del Toro, madre de Guillermo del Toro, quien participó como productor ejecutivo en esta cinta) cuyo objetivo es preservar la unión de la familia, de tal manera que hace todo lo que está de su parte para propiciar la felicidad de su único hijo. La señora quiere que su hijo médico (Marco Antonio Treviño) se case con una joven y que deje la cercanía de su amigo Ramón (Arturo Meza), quien en realidad es su interés romántico. Todo concluye con los objetivos logrados por la matriarca. Así pues, la cinta expresa la inconformidad con la configuración tradicional de la familia nuclear y se propone una nueva formación: que sea ampliada y que incluya además de la abuela, a la pareja homosexual. Pero aún así, permanece el tropo de la unidad familiar como principal fuerza argumental. En este sentido, esta madre tiene muchos puntos en común con los personajes de Sara García y Joaquín Pardavé en *La familia Pérez* pues además tiene el deseo de aparentar lo que no se tiene o no se es. Esta claridez en la película de Hermosillo expresa el inicio del cambio en la sociedad civil de México, pues hasta ese momento no habían sido abordados en el cine mexicano otras agendas y paradigmas que implicaran tan evidentes rupturas. En este sentido, Charles Ramírez Berg establece que este filme verdaderamente ofrece una visión alternativa de la familia para proponer un nuevo orden social de tolerancia, al construir un nuevo tipo de mexicanidad (Ramírez Berg, 1992, p. 212). Ramírez Berg manifiesta que *Doña Herlinda y su hijo* propone nuevas formas de convivencia familiar, aunque también es cierto que el filme explica

la importancia de las apariencias y se enmarca dentro de los convencionalismos de la Gran familia mexicana.

2.19 El despertar de la sociedad civil

Tras el terremoto ocurrido en el Distrito Federal en septiembre de 1985, en que no hubo la respuesta adecuada para con los damnificados y aquellos que perdieron todos sus bienes materiales y patrimonio familiar, se dio un resquebrajamiento en la credibilidad de la figura presidencial y en su legitimidad como jefe de Estado y figura paterna. Empezó a perder autoridad simbólica, pues además se debilitó la cohesión social y se resquebrajó la unidad nacional. En este plano, el presidente, dejó de ser el padre de los mexicanos. No solo el clima de inestabilidad social que inició en 1985 se propició con la tragedia que significó el terremoto. También en lo económico, comenzó el desmantelamiento del Estado de bienestar, con la incipiente aplicación de las estrategias neoliberalista. Uno de los primeros pasos que dio el gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) fue la venta de varias empresas paraestatales y la notoria reducción en el gasto social. Esto último dejó desprotegido a sectores de la clase baja proclives a la pobreza. Todos los presidentes posteriores hasta 2013 han incrementado las medidas económicas neoliberalistas, dejando deshabilitada o dañada gran parte de la infraestructura que se construyó en el siglo XX.

2.20 La familia y la ciudad que se desmoronan: *Mariana, Mariana*

Un filme que también muestra alegóricamente la decepción ante el sistema gubernamental fue *Mariana, Mariana* (Dir. Alberto Isaac, 1987). Basado en la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, la película habla de la experiencia del niño Carlitos (Luis Mario Quiroz) al darse cuenta de que está enamorado de una mujer adulta, la madre de su compañero de escuela (Elizabeth Aguilar). Su familia se escandaliza y lo envían al psicólogo, pero para él resulta igualmente duro saber que su familia está lejos de acercarse al ideal

que se había hecho en su mente, cuando descubre los defectos de su padres y con esto se desmorona su respeto a la autoridad. Se revela la hipocresía y el engaño, mismos que replican la corrupción política y gubernamental del Estado que decepcionó a la sociedad mexicana tras los temblores de 1985 en la secuencia que nos muestra al Carlos adulto (Pedro Armendáriz) repasando con nostalgia las calles de la colonia Roma de los años cuarenta en que creció. Por cierto, este filme también cuenta con una particular característica que lo hace valioso: que es el documento fílmico de algunas imágenes de la ciudad destruida tras el terremoto de 1985. Las calles y los edificios derruidos ahondan en la soledad y decepción que el protagonista adulto siente al confrontar su pasado, el de su familia y sus compañeros de escuela.

Es interesante que en la película confluyen dos tiempos históricos conectados por un cierto paralelismo político, la presidencia de Miguel Alemán Valdés (1946-1952)¹² con la de De la Madrid, unidos por su tendencia a la apertura comercial y económica. En el sexenio de Alemán se privilegiaría los apoyos a la clase empresarial, mientras que en el de De la Madrid se da inicio a una nueva etapa en la economía mexicana, privilegiando nuevamente a los empresarios, pero en este caso a los extranjeros, con la aplicación de tratados comerciales como el GATT,¹³ el antecedente del TLC. Además de la incorporación a este tratado, De la Madrid llevó a cabo medidas que permitieron la liberalización de las importaciones y «otras medidas para abrir la economía a la competencia internacional». (Rubio, 2004, p. 8)

12 El crítico cinematográfico Francisco Sánchez sintetiza los cambios económicos que la familia de Carlitos experimentó en los años cuarenta, como lo hicieron muchos de sus connacionales que cambiaron de mentalidad respecto al vecino país del norte y en general hacia la modernización:

Los del alemanismo eran los tiempos del viraje hacia la dependencia de Estados Unidos, hacia el aprendizaje del inglés como signo de status, hacia el «progreso» de dejar de ser dueño de una fábrica modesta para «ascender» a empleado de un trust internacional (208).

13 *General Agreement on Tariffs and Trade.*

2.21 Neoliberalismo a toda marcha: el padre ausente

Durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) surgieron serios cuestionamientos a la legitimidad del Estado, comenzando por la elección presidencial misma, ya que el candidato de centro-izquierda Cuauhtémoc Cárdenas, fue para muchos el verdadero vencedor en las urnas y habría sido víctima de uno de los más serios fraudes electorales del partido en el poder. El historiador Lorenzo Meyer señala la magnitud de este hecho: «Fraudes electorales ha habido muchos en México, pero el de 1988 fue una mezcla de torpeza y prepotencia enmarcadas en la atmósfera de una ola democratizadora mundial y un gran fracaso económico. Al final, los resultados del fraude obligaron al PRI a abandonar Los Pinos». (Meyer, L., 2013, p. 25)

Entre algunos actos que el gobierno de Salinas realizó con el interés de revestirse de legalidad y ante las constantes interpelaciones de la sociedad, comenzaron a darse algunas fisuras en el proyecto cultural estatal que permitieron una mínima apertura en la censura.¹⁴

En esta época continuaron las cintas que presentaron el tropo de la familia. Algunas veces siguieron el tradicional modelo autoritario, como en *Como agua para chocolate* (Dir. Alfonso Arau, 1992,¹⁵ en la cual el poder simbólico del padre sigue haciéndose manifiesto, pero en esta ocasión con la perpetuación del sistema masculinista mediante la figura de la madre autoritaria. Julianne Burton-Carvajal señala cómo se realiza este proceso, refiriéndose a Mamá Elena

14 Como parte de esta relajación de la censura fílmica en 1990, se permitió la exhibición de las cintas *La sombra del caudillo* (Dir. Julio Bracho, 1960) y *Rojo Amanecer* (Dir. Jorge Fons, 1990), como lo señala David Maciel (216-219). Inicialmente ambas cintas fueron censuradas por ilustrar actos de degradación gubernamental de décadas atrás: la primera habla sobre el asesinato del general disidente Francisco Serrano junto con algunos de sus partidarios en 1927 y la segunda es un intento de reconstruir la represión estudiantil del 68 mediante la experiencia de la familia de uno de los apartamentos ubicados en la plaza donde ocurrieron los hechos sangrientos en el conjunto habitacional Nonoalco-Tlatelolco.

15 Entre los méritos iniciales de esta película fue captar el interés de la clase media con un producto bien realizado y de temática convencional para que volviera a asistir a los cines, luego de que los había abandonado cuando se difundieron proclivemente las películas llamadas de «albures».

Quiere imponer su voluntad como el único factor determinante en el destino matrimonial de sus hijas. Este índice del poder p(m)aternal es determinante, como hemos visto, precisamente porque representa el enlace entre el ámbito doméstico y el sector extrafamiliar (Burton-Carvajal, 1994, p. 62).

Al igual que ocurre en el libro de Laura Esquivel, el personaje de Tita se reviste de cierta autonomía y valor al poder realizar su objetivo en la vida, por vía de sus poderes para transformar los sentimientos de las personas mediante la comida. Pero por más extraordinarios que estos poderes sean, sólo pueden llevarse a cabo desde la realidad ficticia del realismo mágico en que se sitúa el relato y desde la esfera de lo privado. En *Como agua para chocolate*¹⁶ esto supone mantener la limitación de la hija al contexto de la cocina y no a involucrarse en la vida pública, en la sociedad.

Otras producciones contemporáneas que sirvieron para manifestar la pluralidad de formas de representar a la familia y sus roles fueron: los hijos que ayudan a su padre a redescubrirse a sí mismo, a su familia y el cómo se ha transformado la nación en *El bulto* (Dir. Gabriel Retes, 1991) luego de que el padre despierta de un coma provocado por la represión estudiantil de 1971. *Novia que te vea* (Dir. Guita Schyfter, 1992) cuenta la trayectoria de dos jóvenes judías que intentan encontrar su identidad como miembros de dos comunidades aparentemente excluyentes: la mexicana y la judía, a la vez como dos hijas de familias de tradiciones diferentes. El filme se ubica como una de las múltiples voces dentro de la Gran familia mexicana, dejando de lado a este mito como representación única de la nación, revelando de una forma cada vez más clara la inexistencia de un modelo único de familia. De tal forma, Judith Costello tiene razón cuando señala que tanto *Novia que te vea* como

¹⁶ Uno de los logros mayores de *Como agua para chocolate* fue que atrajo la atención del público internacional hacia las producciones mexicanas, al conquistar el mercado norteamericano en primer lugar, ya que a principios de los años noventa ingresó al «libro Record de Guinness como la película extranjera más taquillera en los Estados Unidos» al reportar 18 millones de dólares recaudados en durante casi seis meses de exhibición en más de 200 cines. (Carrasco Zanini)

otros filmes, abren la puerta para nuevas enunciaciones de la nación mexicana (Costello, 2005, p. 37), en especial si se toman en cuenta las migraciones con ciudadanos de diferentes orígenes en un constante flujo humano, acentuado en últimas décadas por la globalización.

En los años noventa otros melodramas sobre la familia destacados fueron *Principio y fin* (Dir. Arturo Ripstein, 1993) y *El callejón de los milagros* (Dir. Jorge Fons, 1994). Tanto el director Ripstein como Fons subvierten las reglas originales del melodrama para revitalizarlo y evitar las moralejas aleccionadoras. Ambos filmes asocian la crisis del poder de la figura de autoridad (padre o madre) al retrato de dos familias en completo caos. *Principio y fin* relata las dificultades de una familia, cuyos hijos trabajan afanosamente con el propósito de salir adelante tras la muerte del padre. Poco a poco los esfuerzos de todos se irán concentrando en que sólo el más atractivo de ellos, Gabriel (Ernesto Laguardia) se oriente hacia los estudios universitarios porque la madre (Julieta Egurrola) piensa que será éste quien triunfe en la vida. A pesar de que la madre como figura de autoridad fuerte había aparecido con más frecuencia en el cine mexicano a partir de esta década, Doña Ignacia es un personaje que no es capaz de mantener la solidez de su familia y es una autoridad en descomposición.

Durante su sexenio, Carlos Salinas exacerbó la ruta neoliberal iniciada por su predecesor y fue aún más lejos, ya que, en su búsqueda por liberalizar la economía, su gobierno puso en venta un gran número de empresas paraestatales, así como la banca, la compañía telefónica nacional, que en épocas anteriores fueron estratégicas para generar ingresos a la nación. Incluso también se vendieron empresas de medios de comunicación, con lo que también el perfil propagandístico del gobierno fue cambiando, volviéndose más sutil. Luis Rubio señala que Salinas dio un paso definitivo al hacer que el país ingresara al Tratado de Libre Comercio (TLC) junto con Canadá y Estados Unidos, con el propósito de atraer capital extranjero para inversiones y de esta forma, sus reformas resultaron irreversibles (Rubio, 2004, p. 9). A pesar de que se

eliminaron oportunidades de progreso económico para algunos sectores de la población, y con ello aumentó la pobreza, se incrementaron la alternancia política y el PRI comenzó a perder elecciones de diputados y otros cargos, pues ya se había conseguido una visibilidad internacional que contribuyó a alejar el fraude.

De igual modo, contribuyó al balance negativo del desempeño de Salinas la denuncia de la pobreza extrema que el levantamiento Zapatista en Chiapas manifestó como la razón de su existencia, en clara contradicción con los anuncios del gobierno de que México ya pertenecía a la economía de primer mundo al ser integrado al grupo de la OCDE.¹⁷ Todo esto llevó a que la figura del presidente como el padre de la nación se fuera desdibujando. En lo social, se extendió la conciencia ciudadana. También comenzó a cambiar la noción de unidad de nacional, así como otros conceptos identitarios que en teoría no habían sido cuestionados en las expresiones artísticas y culturales de épocas más identificadas con el PRI y su nacionalismo monolítico.

De tal manera es posible advertir en la película *Principio y fin* una alegoría entre la desaparición del modelo proteccionista —junto con el Estado cada vez más desprovisto de credibilidad— y el caos provocado por la ausencia del padre en que tampoco la madre cuenta con la suficiente responsabilidad y capacidad directiva que sus hijos necesitan para sentirse apoyados y estimulados a encauzar sus vidas. En este sentido Oscar Robles-Cereceres tiene razón en asociar a esta «mala madre» con un México en crisis y, sobre todo, con sus particulares circunstancias socio-económicas

El cine patriarcal mexicano va unido al capitalismo y al nacionalismo del Estado posrevolucionario durante gran parte del siglo XX. En este cine la madre cumplen (sic) una función integradora o desintegradora. Con la figura del padre, la unidad de la familia se mantiene. Bajo su ausencia, la

17 Las siglas significan Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico.

familia se destruye porque la madre es incapaz de sacar adelante a los hijos. Es la otra cara de la modernización capitalista: la mala madre. (Robles- Cereceres, 2002, p. 145)

Es así como en el periodo de Salinas se volverá más frecuente en el cine de ficción mexicano la alegoría de la familia con el padre ausente, en la mayoría de las veces, visto como un fenómeno negativo —aunque no necesariamente es percibido así en la realidad— como causa principal de la familia en crisis. Debido a estos argumentos, es pertinente analizar *El callejón de los milagros* (Dir. Jorge Fons, 1994) bajo la premisa de que en dicha película se presenta un retrato del padre como una figura de autoridad en decadencia: autoritario macho para la esfera pública y homosexual anulado en la esfera privada. Esta crisis personal lleva a que el futuro de los miembros de su familia se vea afectado.

Andrea Noble encuentra más que significativo que el primer encuentro entre don Rutilio (Ernesto Gómez Cruz) y su joven amante (Esteban Soberanes) tenga lugar en el Zócalo con el Palacio Nacional al fondo, ya que si bien los personajes transitan con frecuencia por el centro de la ciudad capital porque ahí viven, la forma en que los elementos arquitectónicos se presentan en la imagen junto con los personajes, hacen pensar que se trata de un recurso para subvertir el significado simbólico que tanto el Palacio Nacional como el Zócalo tienen establecido, es decir, el corazón de la nación, la sede espiritual de los poderes cívicos (Noble, 2005, p. 120). Esta es una de las formas en que el padre como unificador de la nación, o en su caso, la institución presidencial, se ve más que cuestionado, y en concreto, es objeto de debate a raíz de varios condicionantes, entre ellos la falta de legitimidad.

Una afectación directa del neoliberalismo en los personajes de *El callejón de los milagros* es la falta de oportunidades laborales que hace que Bruno Bichir emigre a Estados Unidos y por lo tanto, no pueda llegar a formar una nueva familia con su novia. Carlos Martínez Assad detalla: «la única opción para los hombres es salir hacia EU y para las mujeres el burdel de las colonias ricas

de la ciudad de México, sólo para constatar el paraíso negado. (...) Todo sirve para para mostrar ese mundo protector con el que rompe Almita (Salma) para perderse en el otro mundo, luego de tomar la decisión de no esperar más a su novio Abel (Bichir)», aunque Abel regresa, las circunstancias lo llevarán a la muerte, sin haber podido concretar el ideal de iniciar una familia fuera de la miseria (Martínez Assad, 2010, p.116). Como ellos, habrá otros jóvenes que no podrán realizar su sueños y en este periodo se encuentran otras películas que ponen de manifiesto esta situación. (*Lolo*, Dir. Francisco Athié, 1992; *Hasta morir*, Dir. Fernando Sariñana, 1994)

2.22 La crisis de la familia en el colapso del priísmo

Durante el periodo presidencial de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) los cuestionamientos a la figura presidencial continuaron, ya que las transformaciones radicales de la sociedad siguieron acentuándose, en gran medida empujadas por los factores económicos. A su llegada, Ernesto Zedillo tuvo que enfrentarse a una nueva devaluación del peso y otras catástrofes económicas como la descapitalización de los bancos y las reservas federales. Se dice que la crisis económica vivida por los mexicanos entre 1995 y 1996 es solo comparable con la internacional de 1929 —o incluso, peor que esta última (González, 2003, p. 137), ya que las afectaciones al ciudadano común fueron enormes. De hecho, la sociedad civil mexicana se organizó de nuevo, en este caso para crear varias asociaciones de deudores al ver perdido su patrimonio.

Esta crisis económica fue el *leit motiv* en una de las películas mas populares del periodo de Zedillo *Cilantro y perejil* (Dir. Rafael Montero, 1996), ya que con frecuencia los personajes hacen alusión a ésta en tono de broma, trivializando un tópico que adquirió en la realidad tonos de tragedia.¹⁸ En este filme se encuentra manifiesta una vez más la dinámica del padre ausente: el

18 Contrariamente a las múltiples menciones que se hacen de la crisis —económica, que no la familiar— en esta película, ninguno de los personajes vive una situación económica apremiante, sino que más bien se refieren a ella como si fuera algo que está de moda, o algo que se respira en el aire.

ingeniero Carlos (Demián Bichir) es echado de la casa porque su esposa Susana (Arcelia Ramírez) está cansada de no tener el cien por ciento de su tiempo libre, ya que con frecuencia está ocupado con su trabajo fuera del horario laboral. De cualquier modo, esta ausencia de Carlos transforma a la familia en un sentido negativo. Tratando de que no le afecte la ausencia del marido, Susana busca un nuevo compañero sin éxito, mientras que Carlos trata de enseñarse a cocinar y a aprender cómo organizar mejor su casa, sin tampoco lograr su objetivo. Al final la pareja vuelve a reunirse, en gran medida debido a que sus hijos pequeños empujan a ambos padres a continuar su relación. En resumidas cuentas, esta comedia propone que Carlos y Susana nunca deberían de haberse separado y que tanto ellos, como las parejas formadas por otros miembros de la familia extensa, deben darse la oportunidad de convivir más como pareja que sólo cumplir con su función de padres de familia. De tal forma, *Cilantro y perejil* se muestra ideológicamente a favor de la continuidad de la tradición y del esquema de familia nuclear conyugal. Es decir, que el filme funciona en dos sentidos: a) para expresar la idea de que los códigos de valores de la Gran familia mexicana deben pervivir, según el pensamiento hegemónico y b) como una expresión de los deseos del público, al añorar o idealizar una familia armónica con una configuración específica: mamá, papá, hijo e hija; padres jóvenes y atractivos.

Quizá esta reafirmación de los convencionalismos fue uno de los elementos que el público encontró alentadores, en clara contradicción con las transformaciones que la demografía y economía del país estaban viviendo, ya que por ejemplo, el incremento de hogares con jefatura femenina: es su mayoría dirigido por mujeres viudas, separadas o divorciadas, que pasó de un 13.50 % en 1976 a un 17.90 % en 1995 (Tuirán, 2001, p. 43). De tal manera que *Cilantro y perejil* se presenta como una abstracción perfeccionada de la familia mexicana vista bajo el filtro de la comedia.

Si bien en *Cilantro y perejil* los hijos, madre y padre viven una feliz reconciliación, en el contexto real fue creciendo el desprestigio de la autoridad

monolítica del padre, que se identificó tanto tiempo con el presidente. Julianne Burton-Carvajal en su ensayo «La Ley del más Padre: Melodrama Paternal, Melodrama Patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano» examina la presencia del poder patriarcal en la esfera de lo privado como una extensión de lo que ocurre en la sociedad. La autora señala que:

El énfasis en la ideología patriarcal, tan característico del melodrama mexicano, se relaciona con la tradicional preeminencia de la familia patriarcal como unidad social y, en última instancia, también política. Esta a su vez se relaciona con la importancia histórica del padre como suprema figura regente en la familia y, por lo tanto, como lazo entre la unidad familiar y las otras unidades socio-políticas también jerárquicas y patriarcales, la Iglesia y el Estado. En esta «trinidad mexicana» el padre en la esfera doméstica, el Padre en la esfera eclesiástica, y el patrón y jefe, sea hacendado, cacique, general o presidente, en la esfera cívica —naturaliza y totaliza la autoridad patriarcal, tanto en este mundo como el del más allá. (Burton-Carvajal, 1994, p. 54-55)

Entre las razones por las que la figura presidencial siguió desgastándose se encontraron los factores sociopolíticos y la situación económica límite a la que se llegó con el llamado «error de diciembre». Este desgaste ocurrió a pesar de que Zedillo tuvo varias acciones democráticas relevantes, al propiciar la transparencia en la creación del Instituto Federal Electoral, que fungió como importante fuerza para articular una organización democrática y ciudadana del proceso electoral que como resultado arrojó la derrota del PRI. Edna Jaime explica que el último presidente priista fue separándose de los privilegios excesivos que tradicionalmente acompañaban su investidura, ya que al controlar menos sectores de la economía nacional, tras la venta de algunas de sus empresas, el presidente perdió también algunas de sus fuentes de control del poder. Del mismo modo, el PRI y sus aparatos de poder e innumerables mecanismos de control se vieron acotados. (Jaime, 2004, p. 46-47)

2.23 México y la diversidad de configuraciones de la familia al ocaso del siglo XX

Al fin del sexenio de Zedillo el cine mexicano encontró otras formas de interpelar la legitimidad del paradigma único de familia en México, haciendo serios cuestionamientos alrededor la eficacia del modelo monolítico que había persistido o sido imaginado por los liberales mexicanos del siglo XIX. Por lo cual es de utilidad revisar el concepto de familia que presenta la socióloga Sara Sefchovich y que por supuesto, es interpelado por los diferentes modos de vida en la sociedad mexicana, así como sus representaciones en los medios de comunicación:

es una unidad económica (de ingreso, de gasto y de consumo), es el lugar de reproducción de la especie y de la fuerza de trabajo, así como de los valores sociales y de las pautas y prácticas culturales y simbólicas y es el sitio donde se aprenden las reglas de la socialización y de los sentimientos y las relaciones. Por eso, los teóricos han dicho que es «la célula básica de la sociedad» pues cumple las cuatro funciones esenciales que ella requiere para sobrevivir; la sexual, la económica, la reproductiva y la educativa. (Sefchovich, 2008, p. 173)

Entre las rupturas de este paradigma, se encuentran múltiples películas que muestran a familias en clara descomposición, entre las que destaca la figura del padre ausente. Varios autores¹⁹ como Deborah Shaw, Jorge Rufinelli, Rolando Romero, Luis García Orso, y Rossana Blanco Cano destacaron que algunos filmes mexicanos producidos alrededor del 2000 contaron con la constante del padre ausente y que esta circunstancia obligó a las familias a superar esto o caer en una mayor desgracia. Es un tema reiterado del cine comercial internacional cuya narrativa, explica Sarah Harwood en *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema* gira a partir de la muerte o desapari-

¹⁹ Ver bibliografía

ción del padre y cómo los hijos tratarán de buscar algún tipo de recuperación o restauración del padre, o más en concreto, de la figura de autoridad. Por lo tanto, quedan en primer plano las acciones de los hijos encaminadas en resolver los problemas resultantes de esta pérdida. El objetivo último de la familia será, además de salir de las dificultades, el conservar la unidad familiar, o en su defecto, crear un nuevo tipo de unidad familiar, la cual puede ser una sustitución o una reestructuración (Harwood, 1997, p. 78).

En la filmografía mexicana se vuelve recurrente la crisis de la familia y con frecuencia se concluye en una moraleja de futuro alentador ante la renovación del liderazgo de la familia, el cual no se concreta en una sola persona, sino en una nueva generación de la familia que se vuelve madura y autónoma. Por ejemplo, se encuentran diferentes variaciones en cuanto a la efectiva reconstrucción de la familia y el tono con que se aborda el tema, algunas veces pesimista y en otras optimista. En *Por la libre* (Dir. Juan Carlos de Llaca, 2000), los jóvenes salen adelante pese a perder a la figura de autoridad y a fin de cuentas, entre esta nueva generación la comunicación es más fluida, sin prejuicios y se logra la aceptación de todos los miembros de la familia. De forma similar ocurre en *Amores modernos* (Dir. Matías Meyer, 2019), en donde los hermanos de una familia que acaba de perder a su madre adulta mayor, deben entenderse ante la nueva realidad de encontrar formas de convivencia madura con el padre que sufre Alzheimer y la hija que éste tuvo fuera de matrimonio Rocío (Ilse Salas). Tanto Carlos (Andrés Almeida) y Alex (Leonardo Ortizgris) se sobreponen al shock que supuso enterarse de su nueva hermana —ella de 36 años, al igual que Alex—, asumir que ya no cuentan con la madre como primer cuidadora de su padre y poco tiempo después logran cambiar su actitud inicial de rechazo y hostilidad ante la joven, a quien Carlos en un principio vio como una simple cazafortunas. Sí bien esta cinta no es abundante en información sobre la conducta previa de los padres, por ejemplo no se sabe si éste fue autoritario o no, sí es evidente que abusó de la confianza de su esposa al mantener una familia paralela oculta, con lo que su legitimidad se ve, a fin de cuentas, deteriorada.

La caracterización del Estado como un padre autoritario se puede observar en películas mexicanas en las que la figura paterna es desplazada como una figura de poder, pues su excesivo autoritarismo conduce a su familia a la ruina y en otras ocasiones el poder del padre carece de legitimidad. Así pues, el país que presenta *Amores Perros* está caracterizado por la falta de legitimidad de las figuras paternas, como el vagabundo que se vuelve asesino a sueldo o como el publicista que deja a su esposa e hijas. Es, por lo tanto, una sociedad dominada por la traición y la falta de esperanza. Los jóvenes en este filme toman opciones de vida negativas: por un lado, Octavio (Gael García Bernal) transgrede el orden social al seducir a la novia de su hermano, además de que está involucrado en peleas de perros y por otro, su hermano se vuelve asaltante. Pero también la búsqueda de Octavio es hacia un mejor nivel de vida en el que pueda empezar una familia con Susana, su actual cuñada (Vanessa Bauche) y su bebé, por eso piensa en dejar la ciudad y empezar de nuevo en otra ciudad. Es decir, el contexto de crisis social los lleva a encaminarse en actividades no productivas o cuando menos legales, que ponen en juego su desarrollo futuro. El caso de *Amores Perros* es uno de los más conocidos, pero continúan otros ejemplos de filmes que, aunque no tuvieron la misma gran fortuna en cuanto a difusión y aceptación del público, también participan de esta visión negativa de la sociedad mexicana actual en la que los jóvenes van a la deriva, quizá por la falta de una conducción adecuada de los padres o por una completa ausencia de éstos. Pero no sólo eso, sino que las alternativas que tienen ante sí en el contexto social son insatisfactorias y poco motivantes.

En el artículo «The Figure of the Absent Father in Recent Latin American Films» de Deborah Shaw, se establece a partir de la constante del padre ausente una comparación entre los modelos de familia fallidos (en los que el padre falta y su ausencia ha tenido un efecto negativo en su familia) y entre los Estados que han fallado en sus respectivos países. En *Amores Perros* por haber sido producida en el marco neoliberal, Shaw indica que los tres capítulos que forman el largometraje se encuentran unidos por el personaje de

«El Chivo» (Emilio Echevarría), con lo que determina que éste más que ser un efecto de tipo estético del montaje, funciona como una forma de unión entre los temas de los capítulos porque esto intenta representar a un México urbano en una variedad de contextos, los cuales tienen en común la falta de control o cuidados del padre y que termina por retratar a una sociedad desordenada y sin rumbo (Shaw, 2004, p. 95).

Algunos autores abordaron el tema del padre que no ejerce sus responsabilidades en la familia, en particular, Luis García Orso en el artículo «La imagen del padre ausente en el cine mexicano 2001» señaló que este personaje común a algunos filmes «es el tema en que coinciden todas las películas mexicanas anunciadas para su estreno comercial en ese año». García Orso destaca pues, características comunes en la representación de la familia en el cine mexicano del fin de milenio: *Amores Perros*, *De la Calle Perfume de violetas*, *Piedras verdes* (Dir. Ángel Flores Torres) y *Pachito Rex* (Dir. Fabián Hoffman) y explica:

Algunas cintas proponen ir a la búsqueda de *ese padre*, lo que quizás pueda entenderse como ir en busca de nuestros orígenes, raíces, figuras paternas válidas, para recuperar nuestra propia identidad en medio de un mundo confuso y desdibujado. Otras historias dan por aceptado que hay que vivir ya sin la figura *del padre*, porque este sale sobrando, porque no responde a las necesidades del tiempo actual, porque repite formas de conducta machistas e inhumanas, porque no sabe cómo situarse en una nueva configuración social, etc. (García Orso, 2001, p. 240).

En resumidas cuentas, a pesar de que Zedillo no se haya ganado la caracterización de tirano, su imagen carece hasta el momento de la credibilidad que algunas de sus acciones políticas podrían haberle ganado. Asimismo, la imagen del presidente Zedillo, experimentó en su persona la falta de credibilidad como parte de los efectos causados por acciones tomadas por el anterior

presidente mediante los factores económicos que hicieron decaer el empleo en los primeros años de su sexenio. A partir de este sexenio, se acentuaron las características de la aplicación del neoliberalismo en las políticas estatales.

III. Cuatro retratos de familias a la luz del nuevo milenio

3.1 *Perfume de violetas. Nadie te oye. Vivir en abandono con la familia*

Perfume de violetas. Nadie te oye. (Dir. Maryse Sistach. México, 2001), es una película mexicana que han causado reacciones encontradas en el público, entre quienes han respondido con cierto rechazo por que les parece muy fuerte, mientras que su tono sobrio y descarnado, permite difundir con claridad algunas implicaciones de la violencia y el abuso sexual, temas que le atañen a los jóvenes desde hace varias décadas hasta la actualidad. Es una cinta que no busca provocar placer en el espectador, sino, denunciar un tema que afecta la convivencia en el espacio público, y así abrir una discusión sobre la violencia de género y la pobreza en el México del 2001 conservando un tono cercano al documental, —al que la directora Maryse Sistach llama «falso documental» (Vértiz, 2000). En una entrevista de 2021, la cineasta mencionó que las situaciones de violencia hacia las mujeres continuaban siendo evidente y presente en el espacio público:

El balance narrativo, si bien entiendo, consiste en hacer una historia verosímil. En este caso, nadie puso en duda que lo que nosotros estábamos diciendo era la verdad de muchas chicas jóvenes que estaban entrando al siglo XXI, inmersas en valores sociales y sexuales totalmente rebasados. En ese aspecto, el cine nacional es muy reaccionario, como si las mujeres no pensarán (Pineda, 2021).

El cine de Maryse Sistach: búsqueda de la expresión femenina y la voz de la adolescente

Conviene aclarar que a pesar de que el cine de ficción intente hacer una puesta en escena muy realista y que los propios cineastas utilicen como el caso de Sistach, la palabra «documental» para referirse a su trabajo, hay que mantener en mente que se trata sólo de un trabajo de ficción. De ahí que la misma Sistach, anteponga la palabra «falso» porque en realidad no es un documental en el que se presenta una investigación sobre un hecho, sino que este filme es una reinterpretación de los temas que se abordan en él y una reinterpretación de una nota periodística y por consiguiente, de la realidad urbana contemporánea. Se puede decir que Sistach es una continuadora de la práctica fílmica encaminada a la denuncia social, en consonancia con el estilo que se consolidó en México con las películas del director Felipe Cazals, principalmente a partir de *Canoa* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), en que el cine de ficción adquiere algunos rasgos del documental, teniendo como fondo hechos noticiosos que conmovieron a la opinión pública en México por su crueldad y singularidad —elementos también presentes en este filme de Sistach—. Así pues, Sistach decide intentar una fotografía «desnuda» que en conjunto con los decorados recupere el ambiente desordenado y convulso en que tienen lugar las relaciones de familias en permanente estrés económico y emotivo.

En su interpretación de la sociedad mexicana, la directora Maryse Sistach detalla varias características que surgen desde la familia, como por ejemplo el cultivo del machismo, la abnegación femenina, la violencia de género y la amistad femenina, temas cercanos al discurso feminista que ella ha manifestado desde sus anteriores producciones como su debut en la dirección de largometrajes: *Los pasos de Ana* (1988). Su carrera tiene como una constante explorar las dificultades de una mujer en la machista sociedad mexicana, pero en *Perfume de violetas* queda evidenciada la preocupación de la cineasta por la mujer en México al acercarse a los temas de la violencia sexual hacia las mujeres y la constante alimentación de la mentalidad que justifica la

sobrevaloración del hombre. Particularmente en las escenas que describen la amistad entre Miriam y Yéssica es evidente su interés por representar la amistad y la solidaridad entre mujeres, ambos temas comunes en algunos de sus filmes anteriores (Millán, 1999, p. 192). Márgara Millán indica que parte de este micro universo se caracteriza por: «retomar, en la mayoría de los casos, las problemáticas tradicionales: la pareja, el amor, la maternidad. Lo que está en cuestión es la subjetividad femenil» (Millán, 1999, p. 187). Sistach estudió antropología social en la universidad La Sorbonne en París, Francia y más tarde, realización cinematográfica en la escuela de cine «Centro de Capacitación Cinematográfica» del Distrito Federal. Su interés al realizar esta cinta era hacer una denuncia de la violencia de género en México, el cual se ha logrado plenamente en la impresión que deja a los espectadores. Por su estética naturalista y su verosímil argumento *Perfume de violetas* enfatiza su cercanía con la realidad. La otra preocupación que la directora y su colaborador y esposo, José Buil manifiestan en su filmografía conjunta son los jóvenes¹. Después de *Perfume de violetas*, Sistach y Buil (quien generalmente trabaja en el guión) produjeron otras dos películas para conformar una trilogía en la que también se tratan temas sobre la juventud. La segunda producción se llamó *Manos Libres. Nadie te habla* (2005), en la que los protagonistas eran de clase media y alta y la tercera *La Niña en la piedra. Nadie te ve* (2007), que se centra en el entorno rural.

Yéssica: una joven sin la protección familiar

Yéssica (Ximena Ayala) es una adolescente, de alrededor de catorce años que pertenece a una familia de escasos recursos económicos en la Ciudad de Méxi-

¹ En 1998 codirigieron el largometraje *El Cometa*, situado en 1910, en el que se narran las dificultades de una adolescente (Ana Claudia Talancón) por llegar a El Paso, Texas para hacer entrega de un dinero reunido por sus seguidores al revolucionario Francisco I. Madero. Otros largometrajes de Sistach son: *Anoche soñé contigo* (1991), sobre el despertar sexual de un chico; *El brasierre de Emma* (2007) sobre la llegada a la pubertad de la muchacha protagonista y *Lluvia de Luna* (2011) en que una chica regresa de la muerte y experimenta el amor.

co. La historia inicia con el hostigamiento que sufre por parte de su hermanastro Jorge (Luis Fernando Peña), quien pretende que la chica ceda a los deseos sexuales de su amigo «El Topi» (César Balcázar). Éste le paga a Jorge 500 pesos por la virginidad de Yéssica, violándola en dos ocasiones. Con este dinero, Jorge se compra unos zapatos tenis de moda y aparenta no tener ningún tipo de remordimiento al permitir los ataques sexuales a su hermanastra. Los adultos en la familia de Yéssica (María Rojo y Eligio Meléndez) parecen ser ajenos al grado de violencia que ella está viviendo, aunque en el trato cotidiano Jorge es ofensivo e impositivo, la madre se da cuenta de esto pero no hace nada para evitarlo. Además de la madre de la chica y su concubino, también forman parte de la familia los dos pequeños hijos que la pareja tiene en común: una pequeña de alrededor de 3 años y un bebé. (No se proporcionan los nombres de los adultos, sólo conocemos los de los adolescentes que interactúan con la protagonista). También la pareja de la madre de Yéssica incorporó a esa familia a su hijo mayor, Jorge, de alrededor de unos 16 años. Viven en una casa pequeña, muy pobre y con pocas comodidades, está rayoneada con *graffiti* y en lugar de puertas, sólo unas cortinas. Como el interior es pequeño, todos los miembros de la familia tienen que convivir en un espacio confinado, que se vuelve más pequeño ante el amontonamiento de sus objetos en cajas de cartón.

En la película es evidente la intención de hacer un contraste entre dos tipos de familia. Para tal efecto se muestra la vida tranquila de Miriam (Nancy Gutiérrez), compañera de escuela y amiga de Yéssica. Miriam vive únicamente con su madre (Arcelia Ramírez), quien es soltera. Pareciera que todo en esta casa está enfocado para que ellas vivan en comodidad y en armonía, si bien no tienen una vida holgada en lo económico. El contraste que se elabora al presentar esta otra familia, no es solo para mostrar los diferentes ambientes de la convivencia interna, sino también que también se muestran las dificultades de hogares como el de Miriam, que en México según el XIII Censo General de Población y Vivienda 2010, equivale a ser uno de los 6,916,206 con jefatura femenina, es decir, en que la madre lo sostiene sola.²

2 Instituto Nacional de Estadística y Geografía. «102 Indicadores Principales del Banco de

El filme informa que Yéssica es alumna de nuevo ingreso en una secundaria, donde ya va avanzado el ciclo escolar y es ahí donde inicia la amistad con Miriam, quien es una de las pocas personas que la trata con respeto. Además, esta relación es para Yéssica una oportunidad de alejarse de su casa lo más posible, ya que Miriam debe esperar sola a que su madre regrese del trabajo por la noche y, por lo tanto, Yéssica aprovecha para pasar varias tardes en compañía de su amiga, haciendo la tarea, pero también divirtiéndose juntas. Es así como Yéssica trata de escaparse de la realidad y de tener que convivir con sus familiares que la menosprecian. Los padres tienen una clara predilección por su hermanastro y le inculcan a Yéssica que sea sumisa y sirva al hombre como si fuera alguien superior. Yéssica vive en un virtual aislamiento debido a que no siente la suficiente confianza para expresarse abiertamente con los adultos de su familia. Por un lado, con la pareja de su madre no existe comunicación de ninguno tipo. No hay ni siquiera un trato cordial o amigable. Con su madre es otra historia, aunque está claro que la madre ama a su hija y hace un esfuerzo para compartir algo de su tiempo con ella, no llega a haber comunicación profunda sobre las inquietudes o intereses de Yéssica en la vida. En un momento de tranquilidad, su madre se interesa por un collage de fotos que Yéssica está haciendo. Pero a pesar de la cercanía que experimentan ambas, Yéssica sólo se refiere a Miriam como «una amiga», sin llegar a detallarle a su madre que la visita con frecuencia en su casa y que en realidad se trata de su mejor amiga. La familia de Yéssica no valora su interés y capacidad para el estudio, por lo que es probable que la obliguen a que deje la escuela y se dedique a trabajar para apoyar la economía familiar.

Dualidades de la familia en México

En la sociedad mexicana hay diferentes ideologías respecto a lo que debe de ser la composición ideal según los miembros que forman la familia. En este sentido, la de Yéssica se apega a este estándar porque además de los hijos

Información INEGI». Recuperado de: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?src=487>, el 30 de julio de 2014.

adolescentes, cuentan con los niños más pequeños que los padres procrearon en la actual relación. En realidad, es una familia reconstituida ya que cada uno de los padres ya tenía un hijo de relaciones previas. No obstante, como se verá más adelante, esta conformación de la familia no es un factor determinante en la estabilidad y felicidad de los individuos, con mucho, serán los factores socio-económicos los que contribuyan al equilibrio mental, físico y social de las personas. La socióloga mexicana Sara Sefchovich señala que a pesar de que se ha idealizado a la familia como un espacio social donde se convive en armonía y el individuo se nutre de amor, en la práctica no sucede así en la totalidad de las familias mexicanas. La autora proporciona múltiples ejemplos en que los padres mismos ejercen brutales castigos contra los hijos, en el caso extremo o simplemente ejercen una violencia psicológica mediante la falta de atención o las manifestaciones de cariño, en los casos más comunes (Sefchovich, 2008, p. 178). Igualmente ofrece varias aproximaciones a la presencia de la violencia en la familia:

Hay razones económicas que tienen que ver con las dificultades materiales concretas: que no alcance el dinero para satisfacer las necesidades básicas como alimento, salud, de techo, servicios, o las necesidades que más allá de las básicas ya se han vuelto reales en las sociedades actuales como la ropa, el maquillaje, las diversiones y la posesión de ciertos objetos como autos, computadoras o teléfonos. Hay razones culturales que tienen que ver con conductas, costumbres, creencias, tradiciones y supersticiones (Sefchovich, 2008, p. 176).

En la cinta se aprecia que la violencia sexual que se ejerce sobre Yéssica, Jorge no es quien la ejerce directamente, pero sí es un facilitador de la misma y por lo tanto un partícipe, un cómplice que no tiene el mínimo rasgo de solidaridad para con su hermanastra, como se supone que debe suceder en los hogares convencionales. El muchacho solo busca su beneficio personal. También su

conducta cotidiana revela su necesidad de dominio sobre ella, porque la educación machista que los padres les enseñan con su conducta a los hijos de esta familia, justifica la desigualdad entre hermanos y más allá, justifica el dominio del hombre sobre la mujer.

Además, en la cotidianidad de Yéssica el carácter irritable de los padres tiene sus raíces en la incapacidad de tener buenos sueldos para su sostenimiento. Por ejemplo, el padrastro de Yéssica no tiene ninguna actitud de amabilidad con ella, ni mucho menos de cariño. En la única ocasión que se refiere a la chica, es para mencionar que debe ponerse a trabajar y así aportar ingresos económicos a la familia. En su relación con la madre de Yéssica, su actitud es mezquina, intentando a toda costa hacerle sentir que está en deuda con él, por ser él el principal proveedor de la familia. Y aunque la madre también contribuye al sostenimiento de la casa, este tipo de afirmaciones por parte de su concubino, hacen que deje a un lado su dignidad y se sienta dependiente del hombre. La posición del padrastro en la familia es la de jerarca incuestionable y es, desde luego, quien inculca la predilección por Jorge. La madre de Yéssica está supeditada al poder masculino, ya que hace lo que el concubino le pide, y sin mayor problema, accede a su sugerencia de que la chica deje la escuela y se ponga a trabajar. Sin embargo, este patrón de sometimiento no concluye con la conducta individual de la madre, sino que va inculcando este patrón a Yéssica, al enseñarle a servir a los hombres. Por ejemplo, para ella es una prioridad que su hija planche la camisa de su hermanastro, en lugar de que haga su tarea. A una mayor escala se puede observar que es dentro del hogar que las mujeres mismas educan en la sumisión a sus hijas y en la imposición de su dominio a los hombres, aunque para lograr este dominio, los hombres usen en repetidas ocasiones, la violencia. El sociólogo Pierre Bourdieu explica en detalle este mecanismo, en que la madre participa de la violencia simbólica, al tiempo que inculca la sumisión en la hija y naturaliza la dominación masculina:

Así pues, no es posible explicar la violencia simbólica, que es una dimensión de todo dominio y que constituye lo esencial de la dominación masculina, sin hacer intervenir al *habitus* y sin plantear, al mismo tiempo, la cuestión de las condiciones sociales de la que es fruto y que constituyen, en último análisis, la condición escondida de la eficacia real de esta acción en apariencia mágica. Es preciso evocar el trabajo de formación que se lleva a cabo, ya sea a través de la familiaridad con un mundo simbólicamente estructurado, ya sea a través de una labor de inculcación colectiva, más implícita que explícita, de la que forman parte sobre todo los grandes rituales colectivos, y mediante la cual se opera una transformación durable de los cuerpos y de la manera usual de utilizarlos (Bourdieu, 1996, p. 24).

A pesar de la insistencia de su familia de obligar a Yéssica a ser sumisa, ella trata de no permitir que se le atropelle en sus derechos y en su integridad. Para Louis Althusser, la familia es uno de los aparatos ideológicos de Estado, junto con religiosos, escolar, jurídico, político, sindical, de información y cultural (Althusser, 2000, p. 28). Estos propician difusión de la ideología consensada por la «mayoría». Es así como se trata de imponer a esta chica que sea «dócil» y se repliegue a los deseos del hombre, quien, dentro del ámbito específico de su familia, es quien más dinero aporta. Pero contrariamente a esto y en la medida de sus posibilidades, Yéssica trata de que no se le agreda sexualmente (debido al funcionamiento de mecanismos elípticos en el filme, se abrevia el acoso de Jorge a Yéssica, pero se debe entender que este acoso ha estado sucediendo por algún tiempo, a tal punto que ella ha somatizado esta tensión al orinarse involuntariamente). Otra forma en que Yéssica trata de rebelarse a las imposiciones machistas, es negarse a hacer lo que su hermanastro le pide, ya que la relación entre ellos es de constante pugna. Es obvio que Jorge trata de someter a Yéssica, haciendo que *le atienda*, que haga tareas domésticas para el servicio de él, como es el planchar su ropa o lavar sus platos.

Cuando Yéssica le cuenta a su amiga Miriam que ha sido violada, ésta le recomienda que se lo diga a su mamá, a lo que ella responde que no le van a creer y le va a ir peor. La situación de las relaciones cada una de estas familias queda reflejado en este diálogo, porque para Miriam es inconcebible que Yéssica no le tenga confianza a su madre, debido a que, con la suya, Miriam tiene mucha comunicación para preguntarle todo tipo de dudas y hablar con sinceridad.

Nuevamente la madre abnegada

Del mismo modo, Yéssica plantea un constante desafío al poder patriarcal en diversas formas, ya que no consiente a ser partícipe de esta ley no escrita. Así como no acepta ser sumisa en la casa, tampoco acepta ser víctima de la agresión sexual. Por esta insubordinación de Yéssica, ella es vista en su entorno como una rebelde, como alguien negativo porque carece de gracia en el trato cotidiano, además de que no teme entrar en una pelea física con un chico que empujó a su amiga. En este sentido, la película rompe con los arquetipos de sumisión en la familia, como el personaje del hijo Raimundo en *Cuando los hijos se van* (1941), en que éste acepta la incompreensión de sus padres sin dar demasiada pelea y acaba siendo culpado por el hurto de su hermano. Si bien la rebeldía de Yéssica no logra que sus padres o maestros la escuchen en su reclamo, cuando menos hizo el esfuerzo de no conformarse con su cruel destino.

Otro aspecto de la dinámica familiar que destaca en *Perfume de violetas*. *Nadie te oye*, es la relación padres e hijos por medio del contraste entre las dos familias de las chicas. Mientras que en la familia de Miriam el ambiente de convivencia es apacible y generalmente relajado, en la familia nuclear de Yéssica es tenso y tendiente a la violencia verbal y psicológica. Este contraste permite observar la incidencia de lo socioeconómico en la calidad de vida de los individuos, que se refleja en la relación de las madres con las muchachas y la calidad del tiempo que pasa cada una con su respectiva madre es bastante divergente. La de Miriam es cariñosa y accesible, mientras que la de Yéssica

es tosca y distante, presionada por los compromisos económicos y la relación dominante de su pareja, aunque en ocasiones llega a ser también afectuosa. La madre de Yéssica no es necesariamente una madre mala, sino que es una madre agobiada por las presiones no sólo de su vida diaria. A pesar del estilo tosco con que Yéssica y su madre se relacionan, la chica trata de ser solidaria con ella y por eso roba el dinero de la casa de Miriam, para ayudar en algo a su familia y dárselo a su madre. Por eso decide darle a su mamá todo el dinero que se ha robado, sin siquiera conservar algo para ella. Pero Yéssica es cauta y le da el dinero una vez que están solas, cuando su pareja ha dejado la habitación. Quizá algunos espectadores, pensarán que esta mujer es una madre despegada de sus hijos, pero esta imagen corresponde a una construcción social que idealiza a la madre de familia. Marta Lamas señala que a partir de los movimientos de búsqueda de derechos civiles de la mujer en México se instituyó el Día de la madre en 1922 para contrarrestar ideológicamente esta corriente igualitaria e insistir en que la madre debe tener toda la ternura del mundo y centrar sus actividades alrededor de sus hijos y cónyuge. (Lamas, 2006, p. 224)

Si desmitificamos la imagen de la «madrecita santa» encontramos a madres agotadas, hartas, golpeadoras, ambivalentes, culposas, inseguras, competitivas o deprimidas. El mito de la madre no registra las aberraciones, crueldades y locuras que muchas madres —sin duda víctimas a su vez— ejercen contra sus hijos. El mito del amor materno encubre las motivaciones hedonistas, oportunistas, utilitaristas e interesadas de madres pasivas, insatisfechas, locas, crueles, narcisistas o simplemente desinteresadas en el hijo (Lamas, 2006, p. 225).

Es quizá la independencia económica y la soltería lo que ayuda a que la madre de Miriam tenga un trato más cordial con su hija, pues no cuena con el estrés de vivir con alguien impositivo, sólo tiene como motivo de estrés cotidiano sus

objetivos personales en lo financiero y en la organización del espacio privado alrededor de su hija.

Desvanecimiento del Estado en México

En las últimas décadas, la participación del Estado mexicano se ha hecho cada vez más limitada en cuanto a proveer los medios necesarios para que los ciudadanos mejoren su nivel de vida (García Canclini; Rubio; Jusidman; Saxe-Fernández; Sefchovich). Esta película describe la cotidianidad de dos familias, siendo una de ellas muy pobre, en ella se evidencian con más claridad la carencia de políticas estatales en ese momento: en las condiciones y oportunidades de trabajo de sus familiares, en la infraestructura urbana de su vecindario, y en otros aspectos estructurales del entorno que indudablemente ha sido afectado por la adopción del neoliberalismo en México.

Si bien la adopción de la ideología neoliberalista ocurrió en varios países de América Latina, México es donde ha demostrado haber fallado, en el sentido de que hizo más amplia la brecha entre las clases sociales en términos de ingresos y en general, de bienestar. México transformó su base productiva mediante una reconversión industrial, por lo que los ingresos de la industria nacional son cada vez más limitados, al igual que los del sector agrícol, es así que las finanzas de la industria tienen su principal ingreso en maquilar productos para el extranjero. Asimismo, las fuentes de ingresos mayores se están concentrando en la prestación de servicios a diferencia de la producción, como sucedía anteriormente. En gran medida esta transformación de la economía tuvo su arranque en acuerdos internacionales como el GATT —firmado por De la Madrid— y el TLC —firmado por Salinas—, que restringieron el éxito de México a las pautas de Estados Unidos y organismos internacionales afines como el Fondo Monetario Internacional y la OCDE:

La política económica que se aplicó desde principios de los ochenta, centrada en una masiva desviación de la inversión pública al gasto no productivo,

como el pago del servicio de la deuda, y una especie de «Estado de bienestar al revés», es decir, de subsidio a los sectores de mayores ingresos por la vía de una política fiscal agresiva y de otros dispositivos como los rescates de empresas carreteras y un amplio apoyo al sector financiero-especulativo, está en la base de una profunda desestabilización social y política (Saxe-Fernández, 2001, p. 280).

Con la aplicación del neoliberalismo se dio la consecuente transformación del Estado mexicano, que pasó a desregular cada vez menos su participación en la nación. A pesar de que el presidente Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000) también dio continuidad al plan neoliberal de los dos sexenios anteriores, es con la llegada del presidente Vicente Fox Quesada (2000-2006), emanado del Partido Acción Nacional de tendencia derechista, que el Estado radicalizó su separación de sus antiguas funciones. De tal manera que el presidente Fox promovió nuevos esquemas para hacer frente a los temas de la agenda social (como el ofrecer a inversionistas privados el manejo de algunas empresas relacionadas sector salud, por ejemplo, las guarderías) que a juicio de algunos dejaron desprotegida a una mayor parte de la ciudadanía. Por lo que es oportuno considerar el punto de vista de Clara Jusidman sobre la participación del Estado como proveedor de elementos que propicien el bienestar social:

Por política social quisiera considerar a las intervenciones del Estado que de manera indirecta, a través de la oferta de servicios y distribución de bienes o recursos físicos (educación, salud, seguridad, infraestructura, alimentación, vivienda, recreación, cultura, distribución y acceso a activos productivos, etcétera), o indirecta, mediante esquemas de corresponsabilidad con otros agentes sociales nacionales o externos, tienen como propósito mejorar los niveles de la calidad de vida de las personas, familias y comunidades en condiciones de mayor justicia, igualdad y equidad. Se trata de políticas que contribuyen a la construcción de ciudadanía y cohesión social y no sólo las que desarrollan capital humano individual. Se refiere a los procesos, instituciones, leyes,

presupuestos, programas, infraestructura y equipamiento por medio de los cuales el Estado asume su responsabilidad social de protección y provisión de los derechos sociales frente a la población (Jusidman, 2006, p. 35).

La ausencia de estas políticas sociales en lo concerniente a la distribución de bienes y servicios que menciona Jusidman en la cotidianidad de la familia de clase baja como la de Yéssica. En la película incide en una mayor urgencia por conseguir el sustento diario, descuidando otros aspectos de la realización personal, como sería una buena convivencia con los familiares y una búsqueda de satisfactores personales. Por ejemplo, a pesar de que a Yéssica le gusta la escuela y tiene aptitudes para el estudio (le hace la tarea de biología a Miriam), sus padres tienen planeado que se incorpore a algún trabajo. En el caso de Yéssica, ella no cuenta con la red de apoyo que se supone deberían de tener los jóvenes, como ya se mencionó antes, es desdeñada por su familia inmediata y por eso se refugia en la amistad con Miriam. Si originalmente una persona no es apoyada en su familia, las instituciones deben suplementar este apoyo, pero es precisamente en la escuela donde irónicamente Yéssica encuentra un ambiente hostil. Son quienes dan un rostro humano a la institución que la agreden y la humillan: las maestras y la directora que la malinterpretan y la castigan.

Otro aspecto donde también se revela la deteriorada relación Estado-sociedad, es en la infraestructura y servicios que el Estado está obligado a proveer. En particular en el vecindario en que vive Yéssica los servicios e infraestructura son muy deficientes, lo cual es también una manifestación de la ausencia del Estado. El deterioro urbano, manifiesto en las condiciones de un típico vecindario pobre en el país, incluyendo vandalismo y un exceso de grafitti en las paredes, se aúna a la ausencia policial. Incluso, en el interior de la escuela, se aprecia esta ausencia de la ley, ya que el baño de mujeres de la secundaria está lleno de grafitti, además de que se ve oscuro, sucio y tiene un aspecto tan sórdido como las calles por las que Yéssica intenta escapar de su violador. Hipotéticamente, Yéssica podría haber escapado de este si

algún transeúnte la hubiera auxiliado o si la presencia de la policía fuera más constante. La segunda ocasión que Yéssica es atacada, tiene lugar un día que sale de su casa al amanecer para dirigirse a la escuela. Es en la soledad de las calles que es capturada por Jorge y el «El Topi» en el camión urbano. No hay nadie en la calle, pero tampoco la policía se encuentra patrullando. De hecho, ésta no se ve por ningún lado, no aparece para nada en la cinta. Por el contrario en otras películas mexicanas de décadas atrás se expresaba confianza en el Estado, en el hecho de que se sabía que los ciudadanos esperaban la aparición constante del gendarme de barrio, un personaje central de la comunidad, conocido y apreciado por los vecinos. Por ejemplo en la época del periodo llamado el «Milagro Mexicano», por su buen desempeño económico y que comenzó durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, el cine del director Emilio Fernández desplegaba esa confianza en la autoridad y en específico con el personaje del policía de barrio Lupe López (Miguel Inclán) en *Salón México* (Dir. Emilio Fernández, 1948), quien para cumplir su función no pensaba dos veces si tenía que pelear en mangas de camisa para defender a una cabaretera en peligro (Marga López) y evitar que fuera golpeada por su explotador, el pachuco Paco (Rodolfo Acosta).

Por último, es adecuado establecer la forma en que *Perfume de violetas. Nadie te oye* se inscribe en una corriente del cine mexicano que interpreta los hechos de la realidad con verismo. Ésta fue inaugurada por Luis Buñuel en *Los Olvidados* (1950) y se caracteriza por presentar una visión pesimista de la familia y la sociedad mexicana, como ya se señaló en páginas atrás. En el momento de estreno de *Perfume de violetas. Nadie te oye* (2000) varios críticos señalaron las similitudes de los personajes de ambas cintas. En concreto, Javier Betancourt, de la revista *Proceso* indica que el personaje de Yéssica evoca a *El Jaibo* de *Los Olvidados* y especifica:

Yéssica no cabe en ningún concepto. Rebelde y caprichosa, tierna y agresiva, retadora y codiciosa; y, sobre todo, juguetona e inventiva. Siempre

sincera en cualquiera de sus facetas, aun cuando miente o roba; capaz de provocar enojo y compasión. Víctima de todos y de sí misma. No recuerdo un personaje femenino equivalente en el cine mexicano. (Betancourt, 2001, n. pag.)

En el caso de Yéssica, poco le falta para vivir separada por completo de su familia, aunque sí es claro es que vive siendo ignorada por los suyos, en el abandono real. Se parece en eso a *El Jaibo*, de cuya familia no se sabe nada, pero que por sus instintos violentos y ser abusivo, puede suponerse fue abandonado en algún momento. La mirada de *El Jaibo* hacia la madre de Pedro es a la par de nostalgia por la madre y también de deseo sexual, es una mirada confusa. Yéssica también tiene esa mirada confusa en su relación con la familia y la casa de Miriam, anhela una vida con esa estabilidad, pero al mismo tiempo quisiera dañarla porque existe el resentimiento ante la falta de igualdad en lo económico.

Posiblemente parte del impacto que la película logra, es por el tono sobrio de la narración, de cierta distancia entre los realizadores y la historia. No se utiliza el melodrama para conmover y convencer de las bondades de ser pobre y sumiso al sistema como en *Nosotros los pobres*, si no que por medio de esta historia dramática y su cercanía con algunos recursos del documental se plantean las diferencias entre dos tipos de familias, sin que en algún momento el filme manifieste una postura sobre lo correcto o lo negativo para buscar la identificación del público. El crítico Gustavo García encuentra que esta película busca dar una lectura de las familias mexicanas contemporáneas por medio de los contrastes: «Pero también se consigue evitar todo alegato edificante: no existe la familia funcional, sino una relación afectuosa de la madre soltera (Arcelia Ramírez) hacia Miriam y una desesperación física de la madre de Yésica (María Rojo) por retener a su nuevo marido con su hijo, aunque tenga que pasar encima de su hija» (García, 2001, p. 96). Sin embargo, *Perfume de violetas* sí se propone que obsesión por la vida en pareja puede

traer consecuencias negativas para los miembros más jóvenes de la familia, como es el caso de esta adolescente, aunado a las circunstancias económicas desfavorables.

3.2 *Amar te duele*: dos familias, dos Méxicos

El cine de Fernando Sariñana: estilo y popularidad

A pesar de que la película *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñana³ no fue bien valorada por la crítica en los días de su estreno, es identificada en este 2024 en fuentes varias —prensa formal, páginas de crítica de cine, cuentas de Tik Tok— como un depurado de la cultura pop mexicana o en general, clásico de la cinematografía mexicana. El portal latinoamericano Infobae describe su relevancia de este modo a partir de su llegada a Netflix:

Amarte Duele es uno de los clásicos del cine mexicano contemporáneo más importantes de la historia, pues la cinta que fue protagonizada por Luis Fernando Peña, Martha Higareda, Alfonso Herrera y Ximena Sariñana sigue impactando a nuevas generaciones luego de que fuera distribuida en diversas plataformas *streaming* en el país.

El crítico Leonardo García Tsao, quien se encuentra entre los que no la aprecian, señala que el factor popularidad con la audiencia, le hace inversamente proporcional al desprecio que le tiene la crítica mexicana. El crítico también abunda sobre el abuso de recursos formales, como la música pop dirigida a los jóvenes y ciertos recursos visuales que le acercan a la estética del videoclip, aún popular en aquellos días. Precisamente esto es lo que sus colegas encuentran objetable en la obra de este cineasta. Acerca de la película *Amar te duele* (2002)

3 La filmografía de este director consta de los largometrajes: *Hasta morir* (1994); *Todo el poder* (199); *El segundo aire* (2001); *Amar te duele* y *Ciudades oscuras* (2002); *Sexo, amor y otras perversiones 2* (2006); *Niñas mal* (2007); *Erótica, luz de luna* (2008); *Enemigos íntimos* (2009), *Los fabulosos 7* (2013), *Loco Love* (2013) y *Mamá se fue de viaje* (2019). En años recientes se ha desarrollado como productor de series televisivas como *Madre solo hay dos* (2022) y *El niño* (2024).

explica por qué no llega a ser convincente, aunque no deja de reconocer su intuición comercial:

En lugar de explorar las observaciones sociales de la primera parte, el cineasta opta por agotar los recursos de moda —la cámara en incesante movimiento, los cambios arbitrarios de color y textura, la banda sonora como rocola de éxitos recientes— hasta volver fatigoso el desarrollo narrativo por redundante. Como un cocinero que arruina sus guisos con demasiado condimento, Sariñana sabotea el potencial dramático de *Amar te duele* con innecesarios juegos visuales (García Tsao, 2002, sin n.º. de pag.).

En tanto que el académico norteamericano Frederick Luis Aldama destaca el valor de esta cinta junto a otras del mismo periodo histórico:

Estas películas son poderosas no porque cuenten historias eternas de heroísmo, del amor que conquistado todo o de sacrificios hechos para restaurar la armonía social. No. *De la calle*, *La zona*, and *Amar te duele* adquieren su poder al dar cuerpo a tragedias que reflejan críticamente un mundo donde el crecimiento saludable de la imaginación, la curiosidad, las emociones y la ética en la adolescencia ya no tienen cabida (Aldama, 2013, 133).

De estos tres filmes, el de Sariñana mantiene un estilo narrativo mucho más apegado a fórmulas del cine clásico de Hollywood.

Independientemente de la opinión de los críticos, el cine de este director provee una forma de interpretar la realidad mexicana que se sitúa en los convencionalismos de la narrativa cinematográfica clásica, es decir, que sigue la fórmula del cine comercial. De igual modo, plantea estereotipos de cómo deben ser las familias pobres y ricas en México. De este modo se debe recordar que el cine plantea un constante diálogo entre la sociedad en un determinado periodo histórico y su representación, ofreciendo sin duda, una perspectiva

de estudio valiosa. Esto es efectivo aún en el caso del cine comercial y/o de géneros definidos como entretenimiento, como es el caso de la filmografía de Fernando Sariñana, que en su gran mayoría pertenece al género de la comedia, aunque también ejerce el melodrama (*Amar te duele*) y el cine negro (*Ciudades oscuras*). Por lo tanto, es posible que en esto resida parte de su éxito con los espectadores mexicanos, ya que los géneros cinematográficos ofrecen a las audiencias una serie de gratificaciones que no se encuentran en el cine de arte, por ser claramente identificables. El interés del público en los géneros reside en la medida en que sus películas son de fácil aprehensión de la información, ya que los géneros se basan en convenciones que la gente busca y, al encontrarlas, encuentra una gratificación (Turner, 1999, p. 142-143). Si *Amar te duele* gozó de gran popularidad en México en sus estrenos cinematográfico y en DVD, también logró una especial resonancia entre las audiencias televisiva, de internet y en varias plataformas de streaming.⁴

El marco socio histórico en que *Amar te duele* se desarrolla está caracterizado por los contrastes sociales que se viven en México y a partir de los primeros años del sexenio de Vicente Fox Quesada. Su proyecto funcionó en pro de la apertura industrial y comercial dio continuidad a las políticas neoliberales emprendidas en los tres anteriores sexenios priístas. Fox comenzó a integrarse en política a raíz de la nacionalización de la banca en 1982 y junto con otros hombres de negocios manifestó su rebeldía a la medida gubernamental (Rubio, 2004, p. 15). Bajo su posición ideológica de derecha, Fox y su equipo incidieron en la transformación del país no sólo en la coyuntura económica, sino también en la educativa y cultural, mediante la reducción de fondos al quehacer cultural, las universidades públicas y la investigación en ciencias sociales, por ejemplo. (Sefchovich, 2008, p. 202-203)

4 Hasta la fecha pueden encontrarse testimonios varios en canales de You Tube en que diversas personas de México, Argentina y Brasil han subido sus montajes de la película, hechos por ellos mismos en que agregan música o seleccionan escenas que les parecen importantes o representativas, con lo que crean intervenciones personales de este filme, en el que lo hacen suyo. No debe omitirse la presencia de comentarios sobre esta cinta en TikTok.

Romeo y Julieta en los tiempos del neoliberalismo mexicano

Antes de filmar *Amar te duele*, el director Sariñana ya había abordado el tema de la familia en crisis en sus películas *Todo el poder* (1999) y *El segundo aire* (2001). En la primera, el cineasta frustrado Gabriel (Demián Bichir) es un hombre separado de su esposa, pero que lleva una buena relación con Valentina (Ximena Sariñana⁵), su hija preadolescente que ha ido a pasar unos días con él. Gabriel está tan cansado de los repetidos robos de los que ha sido víctima, que decide seguirle la pista a quienes han robado su automóvil. Como resultado de su investigación, el protagonista descubre la red de corrupción gubernamental que mantiene en constante peligro a la ciudadanía por medio de asaltos, secuestros y otros crímenes. A pesar de que la familia de Gabriel y Valentina es pequeña, se muestra la eficacia que puede tener un modelo como éste ya que llevan una relación tan buena, que su hija decide quedarse a vivir con él, contrariamente a la convención de que los hijos se quedan con la madre. La lucha de Gabriel contra la estructura de corruptelas y crimen logra que se le retrate como un padre fuerte y decidido por dos razones. No sólo consigue terminar con el caos en su familia, al lograr que su hija viva con él y evitar el ser abusado por su ex esposa, sino que el efecto de sus acciones llega hasta el ámbito de lo social, en que desenmascara a un alto funcionario deshonesto y criminal, con lo que el protagonista viene a solventar las ineficacias del Estado. Pareciera así, que es el ciudadano común el que hará la tarea de éste, pasando incluso por encima de los límites de la ley y la jurisprudencia. De hecho, hay quienes han calificado este giro de la película como «fascistoide» (Robles, 2002, p. 160), aunque también es verdad lo que señala David William Foster, en el sentido de que al día siguiente del triunfo de Gabriel sobre el hampa, las cosas seguirán igual en el Distrito Federal y en el país (Foster, 2002, p. 84). En la siguiente película de Sariñana *El segundo aire*, se trata el tema de la erosión

5 Ximena es hija del director Sariñana, ha actuado en sus filmes *Todo el poder*, *El segundo aire*, *Amar te duele*, *Niñas mal* (2007) y *Enemigos íntimos* (2009). También han colaborado con su primo, el cineasta Carlos González Sariñana, que ha participado como asistente de dirección y en otros cargos en algunos de los largometrajes de Fernando.

del vínculo de pareja a lo largo de los años. A pesar del final feliz de la película, no deja de apreciarse una decepción en esta institución, clara en el desgaste en la relación matrimonial del arquitecto Moisés (Jesús Ochoa) y su esposa, la maestra universitaria Julia (Lisa Owen). Los problemas comienzan cuando la atractiva y juvenil Julia tiene un desliz con un alumno y su esposo se da cuenta de esto, por lo que Moisés intenta recuperar el interés de su esposa, hasta que finalmente la pareja se reconcilia.

En *Amar te duele* la crisis de la familia se retoma de nuevo, pero esta vez el director Sariñana se centra en una relación amorosa juvenil que desencadena conflictos entre los círculos inmediatos de los protagonistas y que se derivan de las diferencias de clase social y el racismo. *Amar te duele* muestra diferentes formas de habitar la Ciudad de México. Tanto en la colonia Santa Fe, donde confluyen diferencias radicales entre sus habitantes por tratarse de una zona corporativa, comercial y habitacional elitista forjada en el corazón de una zona marginal y unos terrenos que hace tiempo se usaron como basurero, como en el centro del D. F. y sus lugares de gran carga simbólica en la cultura nacional. Al utilizar como pretexto la narrativa del melodrama, la película funciona como un paradigma de los extremos sociales que conviven al centro de la nación, donde una pequeña minoría es el centro de privilegios excesivos, mientras que la mayoría de las familias debe trabajar esforzadamente, incluyendo a los más jóvenes, que deben robarle tiempo a la educación y al ocio con este propósito.

El meollo de la historia es la puesta al día de Romeo y Julieta con el romance entre Renata (Martha Higareda) y Ulises (Luis Fernando Peña) que se conocen en el centro comercial Santa Fe, uno de los más lujosos del Distrito Federal, y el cual fue considerado en su momento, uno de los más grandes de América Latina (López, 2007, p. 114). Ahí donde transita gente de todos los estratos sociales. Ella es de clase alta y él de trabajadora. Pero al encontrarse ambos en el centro comercial, que se reconoce como un lugar «seguro», donde la

gente se comporta de una forma más ordenada que en una plaza pública, Renata y sus amigas se conducen de forma relajada y sin temor a que algo «inadecuado» pueda pasar con esos muchachos,

Se conocen a causa de un juego de niñas ricas: Renata, su hermana Mariana (Ximena Sariñana) y su amiga Paulina (Andrea Muñoz) apuesta que la primera no se atrevería a darle un beso a Ulises, que por casualidad estaba en la misma tienda de ropa que ellas. Renata coquetea un poco con él, tras de lo cual, le besa en la mejilla. Pero como Ulises ignora que ha sido involucrado en una apuesta, comienza a fantasear con Renata, y esa misma noche hace un dibujo al carbón de su rostro. Además de funcionar como un lugar público de encuentro, el centro comercial ofrece también servicios como cafés, cines, restaurantes, sitios de juegos, etc. que son aprovechados por gente que no sólo los utiliza para verse con amigos, sino que hacen uso de ellos en compañía de sus familias. Consecuentemente estos hábitos de consumo y socialización pasan a ser parte de la formación cultural y educativa del individuo, muchas veces desde la infancia. Según Cornejo y Bellon en los centros comerciales se ha dado también la práctica de apropiación simbólica por parte de los consumidores, con lo que su visita al lugar equivale a una práctica cultural más allá del consumo de bienes materiales (Cornejo y Bellon, 2001, p. 68). Mediante la visita constante a este lugar, las personas hacen suyo este «territorio», en el que desarrollan una identificación afectiva con el lugar.

Es a través de la «territorialización», de la apropiación simbólica de determinadas parcelas de la ciudad —la cual se concreta en la privatización afectiva de ciertos lugares públicos durante tiempos específicos—, que las personas reconocen e interactúan con sus pares y con los demás y, de manera hipotética, configuran comunidades emocionales, tribus o micro-colectividades (Cornejo y Bellon, 2001, p. 74-75).

De esta forma las personas no solo son parte de estas micro-colectividades en las que encuentra identificación, como pudieran ser una chica con sus com-

pañeras de escuela secundaria, sino que, en un aspecto más amplio, el consumidor entra en una dinámica de consumo afectivo global, ya que los centros comerciales de moda como Santa Fe se caracterizan porque sus tiendas en su mayoría son franquicias transnacionales, cuya mercadotecnia propone un estilo de vida cosmopolita y globalizado.

A pesar de sus diferencias de clase, Renata y Ulises tienen en común el hecho de que tanto él como ella se rebelarán a sus respectivas familias a fin de continuar el romance prohibido. La familia de Renata es acaudalada y mantiene un estilo de vida de altos vuelos, mientras que la familia de Ulises pertenece a la clase trabajadora y se dedica a vender ropa en un tianguis, por lo que sus ingresos no son ni siquiera comparables a los de la familia de la muchacha. La familia de Ulises tiene su fuente de ingresos en la economía informal, sector que creció exponencialmente en los últimos tiempos por la falta de oportunidades.

El retrato polarizado de la sociedad

La película presenta versiones opuestas de la familia mexicana,⁶ y esta comparación entre dos ámbitos económicos diferentes ofrece también un contraste de la cohesión familiar, además de otros aspectos. La situación de la familia de Renata es de indiscutible privilegio: vive en una gran mansión con alberca y enormes estancias, además poseen varios autos, incluyendo un BMW de reciente modelo. En la familia adinerada, compuesta por el padre (Pedro Damián), la madre (Patricia Bernal) y las dos hijas adolescentes, Renata y Mariana se observa que aunque parecen llevarse bien, los padres pasan poco tiempo con sus hijas. Con lo que una de las moralejas de esta película podría apuntarse en el sentido de que esta falta de «tiempo de calidad» entre padres e hijas las ha

6 Al igual que en *Perfume de violetas*: nadie te oye, en esta película de Sariñana se intenta tomar el punto de vista de los jóvenes, por lo que el mundo de los adultos es abordado con distancia y con menos precisión. Quizá por eso, al igual que la cinta de Sistach, no se informa cuáles son los apellidos de cada una de las familias protagonistas, así como la profesión de los padres burgueses.

perjudicado a tal punto, que una cae en el extremo de enamorarse de un joven de otra clase social, y la otra se vuelve presa del alcoholismo, a sus aproximados 16-17 años. La película ejerce un maniqueísmo al enfatizar como negativo el estilo de vida de la familia pudiente y en la moraleja de la conclusión se reitera esta idea, en pos de disolver cualquier conflicto de clase mediante la infelicidad que acarrea el ser acaudalado como lo son los familiares de Renata, como se comentará más adelante.

La presencia empresarial es una constante en el área de Santa Fe donde viven Renata y su familia y además se ubica el centro comercial Santa Fe. Esta presencia se hace evidente en los edificios corporativos que se vislumbran como telón de fondo en las avenidas de esta zona. Por otro lado, el estilo de vida de esta familia, corresponde también a la exhuberancia de las viviendas del lugar, compuestas por enormes mansiones y condominios. Los residentes que habitan en los opulentos vecindarios de Santa Fe hacen uso de universidades, comercios y servicios de la zona pensados para su consumo, donde todo se encuentra a altos precios. Esta zona elegante⁷ está diseñada para que las personas de a pie no puedan apropiarse de los espacios públicos, ya que las avenidas principales no cuentan con banquetas que hagan el caminar, una posibilidad y mucho menos instalar vendimias irregulares que pudieran generar otro tipo de convivencia. La innovadora arquitectura de los edificios corporativos en su mayoría de empresas transnacionales se encuentra en sintonía con el lujo de las viviendas privadas, pero destaca por su singularidad, ya que son varios los edificios extravagantes de este lugar. El articulista Ilán Semo, en la sección de «Política» del periódico *La Jornada* comenta el impacto social y visual que este conjunto arquitectónico genera:

7 Varias de las calles y edificios característicos de la zona han funcionado como escenografía en otras películas como *Un mundo raro* (Dir. Armando Casas, 2001), 2033 (Dir. Francisco Laresgoiti, 2009), *Regresa* (Dir. Alejandro González Padilla, 2010) y *Manos libres. Nadie te habla.* (Dir. José Buil, 2005), además algunas escenas de esta última ocurren en el centro comercial del lugar y tiene similitudes con *Amar te duele* en cuanto a su retrato negativo de la clase alta.

Cada construcción en Santa Fe es singular. Tienen su propia fisonomía, su propio color, y están hechas de materiales distintos. Lo uniforme es *re- tro*: una apología de la diversidad, un auténtico archipiélago de formas y arquitecturas (hay construcciones, como la de Hewlett-Packard, realmente espectaculares). Pero las une una tendencia o una pulsión: fijar el vacío, ahuecarlo más aún, encarnarlo, neutralizar el espacio, despoblar de cualquier señal a la forma. La arquitectura-aparador en espera de ser llenada por algo, que da la espalda al inevitable carácter de protagonista que tiene la propia arquitectura en la vida cotidiana de la ciudad (Semo, 2002, n. pag.).

En medio de este auge inmobiliario, los habitantes acaudalados y los usuarios de los edificios de oficinas son apenas una minoría, ya que todavía persisten muchas comunidades que viven en la pobreza. Anteriormente los habitantes de esta zona ubicada en las delegaciones Álvaro Obregón y Cuajimalpa, tenían un estilo de vida rural y se dedicaban a la agricultura, mientras que, en la actualidad, las principales ocupaciones de la población mayoritaria. Se enfocan en trabajar en comercios y servicios de baja paga como empleados domésticos, vigilantes, choferes, etc.

Relaciones de padres e hijos

La película informa más del estilo de vida y las formas de expresión de los ricos, que de los pobres. A diferencia de la familia de Renata, la de Ulises es descrita como un núcleo unido y afectuoso, en donde a pesar de que ambos padres trabajan, se interesan en las actividades de sus hijos y los estimulan para desarrollar sus habilidades. Ulises, por ejemplo, desea tomar clases de dibujo y su padre (Eligio Meléndez) le ayuda a reunir el dinero para ese propósito. Pero el chico no cuenta con el tiempo suficiente porque sus estudios y trabajo en el comercio familiar lo mantienen muy ocupado. Igualmente, en esta familia se observa que hay una responsabilidad compartida en el cuidado del hijo menor (Pablo Velasco), al que apodan «El borrego», y que tiene síndrome de

Down. En la otra esfera social se muestra cómo se relacionan padres e hijos, el contraste con la madre de Renata es evidente. La señora no se acerca a sus hijas para conversar con tranquilidad y solo realiza actividades superficiales con ellas, como ir de compras al centro comercial, mientras que la madre de Ulises (Zaide Silvia Gutiérrez) escucha con paciencia e interés las confidencias de su hijo y, de un modo suave y conciliatorio, insiste en hacerle ver la dificultad de entablar una relación amorosa con una chica de mucho dinero.

En *Amar te duele* se hace el énfasis en el estilo de vida de los burgueses, informando con más detalle de la relación de los padres e hijos en esta familia que en la de Ulises, dejando ver un desapego entre Renata y sus padres. Por ejemplo, los padres ignoraron durante mucho tiempo que Mariana se estaba volviendo alcohólica y ni siquiera sabían que bebía con frecuencia en su propia casa. De hecho, cuando la familia rica entra en crisis porque le prohíben a Renata que vea a Ulises, la chica sólo encuentra el consuelo y la oportunidad de desahogarse con dos personas en su casa: su hermana y doña Mimí (Lucía Paillés), la cocinera. Mientras que su madre permanece distante, sin que Renata tenga algún acercamiento con ella para comunicarse sinceramente.

Al igual que en *Perfume de violetas*. *Nadie te oye* se muestra que la relación de padres e hijos es distante. En esta familia rica, no es el estrés por conseguir dinero para mantener a la familia, sino más bien la indiferencia. Desde el inicio de la cinta, la relación de los padres y las chicas ricas fue lejana, como cuando los padres de Renata hablan de los inconvenientes de su relación con Ulises, usan un tono autoritario e inflexible, mientras que la madre del muchacho trata de ser más accesible. Destaca en esta familia el padre como figura de autoridad. La madre se limita a apoyar su autoridad, actuando siempre con menos inteligencia y discreción que él, pues es racista frente a sus empleados. Es en el comedor con toda la familia que el padre se impone, con lo que se elabora un intertexto con otras escenas similares del cine mexicano. Así pues, pareciera que el lugar del padre es presidir el debate —como en *La familia Pérez* y *Una familia de tantas*—. El papá de Renata será entonces, igual de

autoritario y furioso que el papá en la película de Alejandro Galindo cuando le grita: «te prohibí que lo vieras», asumiéndose como la persona que detenta el poder y el control de esta familia, sin que la voz de la madre tenga algún valor en este orden patriarcal. Es así que el discurso del padre se transmite como si fuera la única verdad alrededor del tema, ya que la actitud de la madre legítima a su cónyuge: «La familia de celuloide aparece como una institución en la que el padre representa la ley: es su presencia la que hace a la familia legal, su propiedad sobre los hijos requiere de la institución. Respecto a la madre, en cambio, no hay duda. A ella no la define la ley sino la naturaleza» (Tuñón, 1998, p. 153). En esta familia adinerada se lleva una convivencia tradicionalista en que hay una división de roles claramente definidos y donde prevalece la voluntad del padre.

El maniqueísmo con que se cuenta la historia central es extensivo a otros aspectos de la cinta, por ejemplo, las características de las dos hijas de esta familia, son opuestas. Renata es identificada como una persona positiva, y por ejemplo, en una de sus clases hace una exposición en la que muestra su preocupación por la desigualdad social, al comentar que la pobreza es más obscena que la pornografía, lo que escandaliza a la monja profesora. Su familia se burla de esta actitud de Renata, porque les parece exagerado que se interese por la pobreza. En contraste, su hermana Mariana no tiene interés en hacer algo por los demás y no parece importarles nada en el mundo, más que consumir cerveza cuando sea posible, por lo que se preocupa mucho cuando Renata amenaza con denunciar a los padres sus borracheras. Pero fuera de eso, tiene temores o metas, además de que se opone a que su hermana se haga novia de Ulises por sus prejuicios clasistas. Mariana es quien hace que los padres se enteren desde el principio de esta relación.

Otra forma en que se elabora una comparación maniquea es cuando el filme describe la afinidad cultural de los ricos con la cultura estadounidense. Al parecer las chicas tienen tanta familiaridad con la cultura de ese país, derivada de sus patrones de consumo y su exposición a los medios masivos de

comunicación. Más aún, que con frecuencia Mariana y Renata utilizan el inglés como una alternativa lingüística. El lenguaje que utilizan estas jovencitas es casi un dialecto al combinar profusamente palabras en inglés con el español cotidiano y el *argot* juvenil actual. Así como Roger Bartra explica que los dialectos en los jóvenes de los barrios populares tienen una función críptica (Bartra, 1987, p. 149), otro tanto sucede con la forma de hablar de los jóvenes de la clase alta, quienes usan el inglés como un lenguaje cifrado, por ejemplo, para hablar (mal) de la servidumbre en su presencia. Cuando por primera vez Mariana se opone a que Renata haga amistad con Ulises, señala al chofer y le dice a su hermana: «I mean, he could be this guy's brother». Al mostrar a la familia adinerada cercana a la cultura extranjera, hace que se le identifique negativamente, ya que esta familia es vista como menos mexicana que la de Ulises, con lo que se satisface el estereotipo que se tiene la mayoría sobre la burguesía. Otra escena que ilustra esta creencia de que incluso en su cotidianidad más íntima, las familias adineradas llevan los buenos modales hasta el manierismo o la exageración, es cuando se encuentran cenando las quesadillas, que la sirvienta los lleva al comedor. En lugar de tomar las quesadillas con la mano como la mayoría de los mexicanos, ellos las cortan con cuchillo y tenedor, lo que ilustra que pertenecen al estereotipo del *apretado*, categoría con que se designa popularmente a la gente poco espontánea y muy centrada en formas más reglamentadas de interacción. El filósofo Jorge Portilla, en su ensayo *Fenomenología del relajo* comenta este tipo de personalidad como típica de las clases con mejor nivel económico. A su vez, el antropólogo Roger Bartra desarrolla el concepto de Portilla de la siguiente forma:

El origen de clase de la idea y la práctica del relajo es subrayada por las reflexiones de Portilla, que explica la situación en términos de una dualidad básica: la que opone el hombre del relajo al *apretado*, esa curiosa personificación de la clase dominante, de una burguesía que quiere hacer valer su posición de clase bajo la forma de un espíritu de seriedad. Al revés del

proletario relajiento, el *apretado* pone en tensión permanente todos los músculos del cuerpo y del espíritu para lograr una apariencia de elegante seriedad propia de quien tiene poder, propiedades, altas funciones y dinero. Es inevitable: el mito del relajo convoca a su opuesto en la moderna lucha de clases. (Bartra, 1987, p. 163-164)

Varias imágenes de la película comprueban el simbólico encierro social del que habla Bartra, y al que la clase alta se somete por miedo o desconfianza de los otros. Por ejemplo, esta familia vive en una casa amurallada que tiene como entrada una extensa rampa curvada, da la impresión de ser un foso como el de los castillos medievales, que separan y protegen del mundo exterior a sus habitantes. Para complementar esta observación es adecuado considerar lo que señala el académico norteamericano Frederick L. Aldama, quien además de apuntar que este tipo de familias viven rodeadas de sus guardaespaldas las 24 horas, anota que esto «es parte de una forma contemporánea de barbarismo, un renacimiento de la fortaleza medieval y con la reclusión de los muy ricos en nuevos *guetos* (Aldama, 2013, p. 121)». También indica que el filme de Sariñana muestra ciertos aspectos de este fenómeno. Asimismo, esta habitabilidad aislada expresa el deseo de «protegerse», con lo que se evita que las familias adineradas se integren a la ciudad en la misma forma en que la gente de otras clases sociales lo hace en su cotidianidad.

Muy pobres pero muy mexicanos...

Mediante las escapadas de Renata con Ulises para conocer la ciudad, se ve que estas familias que permanecen en su mundo cerrado están separadas también culturalmente de México. Ulises lleva a Renata a varios lugares distintivos de la Ciudad de México, los cuales son importantes referencia en el imaginario nacional, como el Bosque de Chapultepec. Ella entonces se vuelve una turista en su propia ciudad en lugares que su familia no se había ocupado por llevarla. Es así que Ulises le enseña una nueva forma de habitar la ciudad, de vislum-

brar otros aspectos del ser mexicano. Ulises le abre los ojos a lo que significa ser parte de la identidad nacional, en oposición a la identidad globalizada/estadounidense que se manifiesta en los centros comerciales, a los cuales el antropólogo Marc Augé ha clasificado dentro de los no lugares. Es decir, son espacios físicos surgidos en el periodo de la sobremodernidad donde no se encuentra lo identitario, lo histórico o lo relacional (Augé, 2000, p. 41 y 83).

En la escena en que los chicos visitan el Museo del antiguo colegio de San Ildefonso —también conocido como Escuela Nacional Preparatoria—, Ulises no sólo comenta con Renata sobre el claro simbolismo de diferencias de clases en el mural de José Clemente Orozco *La Aristocracia*, en el que se identifica como uno de los pequeños niños pobres. De este modo, la película enfatiza cómo el joven de la clase trabajadora está haciéndose partícipe del tipo de nacionalismo correcto. Además, Ulises no sólo verbaliza que es consciente de la separación de clase social por medio de su contemplación del arte, sino que él manifiesta su integración y apropiación de este importante espacio cultural urbano que es *San Ildefonso*, al expresarle a su novia: «Esto es todo lo que necesito. Tú y todo esto». Nuevamente en este retrato de blancos y negros, buenos y malos, en *Amar te duela* se identifica a Ulises como un auténtico mexicano por su conocimiento de la cultura nacional. Con lo que la familia de Renata es señalada como menos mexicana. Al polarizar las características de cada familia, se ejerce cierto maniqueísmo por parte del director hacia su retrato de los ricos y que se aplica por extensión, a todos los de esta clase social, con excepción de Renata. Una vez más es que se debe asociar la mexicanidad del pobre como la auténtica, tal y como lo hace la película de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* (1947), como ya se comentó páginas atrás. Esta cualidad de lo verdaderamente mexicano unido al conformismo en lo socio-económico, fue catalogado por el agudo escritor Carlos Monsiváis como una muestra de la «ideología de la pobreza contentadiza». (Monsiváis, 2008, p. 116)

Una característica negativa más con la que se asocia a la clase adinerada en este filme, es su descarado racismo. A veces en México se pierde de vista

la persistencia en la cotidianidad del racismo de clase, es decir, en el que se fusiona el racismo y el clasismo hacia todo aquél que tenga piel oscura o tenga un trabajo considerado menor. De tal manera que en una más de sus contradicciones ideológica, *Amar te duele* intenta hacer visible ese problema constante.

Una de las escenas en que se hace visible esta discriminación de doble aspecto (de clase y «raza»), es cuando el grupo del antiguo novio de Renata, Francisco (Alfonso Herrera) entra a un local de diversiones en el centro comercial a jugar *paintball*. Ahí mismo se encuentran Ulises, Genaro y sus amigos y, por lo tanto, éstos serán el equipo contrario. A partir de entonces Francisco hace desagradables alusiones a *lo indígena*, con la intención de ofender al otro grupo de chicos, con lo que el muchachoo cae en el estereotipo del joven rico, lleno de prejuicios. Además, en otras escenas se ve que Francisco es un macho posesivo y peligroso porque sus padres le han dado una sofisticada pick-up donde guarda una pistola que ha tomado del guardaespaldas de su padre. Aunque el centro comercial parecería el único lugar donde la discriminación podría ser expresada, el racismo también se hace presente en las conversaciones que rodean a Renata. Al principio de la película, la madre intenta evitar que Mariana use la palabra denigrante «naco»⁸ para referirse a la gente de clase proletaria que ven en el centro comercial, pero más tarde, será la madre quien use una y otra vez conceptos similares en las frases: «uno sabe con quién sí y con quién no» y «no somos iguales». Incluso el padre le insistirá con claridad a Renata: «Que no se te olvide que cada uno tiene su lugar». Para denostar la amistad de Renata con Ulises, el padre utiliza términos que expresan una retórica clasista, mientras que la madre y la hermana de ella se expresan en términos de raza. Todos en la familia naturalizan estas expresiones, excepto Renata, quien protesta cuando el padre insiste en que no debe ver a Ulises.

8 La palabra «naco», según el Diccionario de Mexicanismos, tiene dos acepciones: 1. Naco (Del otomí, naco, cuñado.) En Tlaxcala, indio de calzónes blancos. 2. en Guerrero llaman así a los indígenas nativos del Estado y, por extensión, a torpe, ignorante e iletrado» (Santamaría, 1978, p. 750).

La atracción entre jóvenes de diferente clase social había aparecido anteriormente en el cine mexicano en varias instancias. En *Los Caifanes* (Dir. Juan Ibáñez, 1968) la pareja de jóvenes de clase media/alta formada por Jaime (Enrique Álvarez Félix) y Paloma (Julissa) interactúa fortuitamente con cuatro jóvenes mecánicos y acaban pasando una noche de juerga con ellos. A pesar de la camaradería y diversión, hay momentos de tensión donde se hace evidente la separación social entre *apretados* y relajientos a la que alude Roger Bartra. Uno de los mecánicos, El Estilos (Óscar Chávez) se siente atraído por la joven Paloma y ella también siente lo mismo, a tal punto que cuando están solos ella le externa que pensaba que sería más audaz. El Estilos le responde: «Como dijo Pedro Infante, esa cosa de las diferencias sociales no le deja aventarse a uno», con lo que hace evidente su escepticismo ante las pocas posibilidades de entablar una relación con ella. Después de que Jaime y Paloma concluyen su relación porque él ha notado este flirteo, la película finaliza con un final abierto, en el que no se sabe si la relación de Paloma con Estilos habrá de prosperar. Este filme prefigura en algunos aspectos a *Amar te duele* y no sólo en el caso del romance prohibido, sino que también describe algunos de los manierismos de la gente de clase acomodada, como es el hecho de que éstos hablen en inglés para evitar ser entendidos por los demás; que la chica rica descubra la ciudad al lado de los pobres y de que el joven arquitecto Jaime exprese su desprecio a los jóvenes proletarios abiertamente.

Interrupción del conflicto de clases por medio de la historia de amor

La primera película mexicana que logró impactar al público y conseguir enormes éxitos de taquilla en México y Latinoamérica fue *Allá en el rancho grande* (1936), melodrama ranchero de Fernando de Fuentes. Con este éxito es evidente que los espectadores se identificaron con los dos jóvenes pobres, Crucita (Esther Fernández) y José Francisco (Tito Guízar) cuyo romance prevalecía por encima de las intrigas y los deseos del rico hacendado (René Cardona). Ese interés desmedido en el aspecto amoroso hizo ignorar la posibilidad de lucha

de clases, por medio de la transferencia que tiene lugar con el público, quien espera a toda costa el final feliz.

Similar respuesta del público ocurre con la trilogía de *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947), en que hay una gran identificación con los personajes pobres y abnegados como Pepe El toro (Pedro Infante), la cual fue durante décadas, la película más vista del cine mexicano. La estrategia narrativa de *Nosotros los pobres* se aplica en muchas cintas posteriores, pero en particular en *Amar te duele*, es evidente al polarizar de una forma esquemática a las clases sociales entre buenos y malos, siendo estos últimos, los ricos. Es así como se pretende naturalizar la bondad como inherente a los pobres y, por lo tanto, el público trabajador no debe aspirar a tener riquezas materiales, ya que les pueden acarrear infelicidad o tragedias, como la que representa la muerte de Renata en *Amar te duele*. Charles Ramírez-Berg recupera el punto de vista del crítico Ayala Blanco y explica el funcionamiento ideológico de las populares películas Ismael Rodríguez en la que se sugiere al público una convivencia social plena de conformismo:

La estrategia narrativa de las películas, como el crítico de cine Jorge Ayala Blanco ha señalado, es interesante e ideológicamente contradictoria. Las películas colocan a la audiencia del lado de los personajes de clase baja, alegres y atractivos, alineándolos contra la clase privilegiada. Pero en lugar de llevar a cabo esta tensión de clase —al delinear la destructividad de la desigualdad económica y la estratificación social— la trilogía simplemente amonesta a los pobres para permanezcan contentos y sufran a perpetuidad. Su dote natural es la de soportar la ignominia en silencio (Ramírez-Berg, 1992, p. 166).

Al igual que en *Nosotros los pobres*, *Amar te duele* representa al personaje masculino central con una cualidad importante, que es su identificación con la nación y su pertenencia a ésta, mientras que Renata no tiene este lazo con la

colectividad por pertenecer a un núcleo cerrado como el de su familia y recibir una educación globalizada a tono con los discursos del transnacionalismo y la globalización económica. Respecto a la otra característica presente en *Nosotros los pobres*, su conformismo, en *Amar te duele* también se expresa éste en diferentes ocasiones, precisamente por medio del punto de vista de algunos miembros de la clase trabajadora. Por ejemplo, su chofer le dice a Renata: «disculpe que me meta, pero ese joven no le conviene», así como su padre le dice a Ulises: «Ojalá las cosas fueran diferentes a como son. A nosotros nos tocó chingarnos y ni modo», con lo que le pide a su hijo que no sólo renuncie a su noviazgo con Renata, sino también a sus aspiraciones como artista gráfico —aunque en otras escenas parece apoyarlo—, en pos de contribuir con sus ingresos a la economía familiar.

En conclusión

Amar te duele apuesta por la disolución de conflictos de clase mediante la distracción del tema proponiendo una idealista historia de amor, en la que los burgueses son caracterizados con muchos defectos: insensibles, racistas y que viven en una familia desunida en oposición a la familia unida y trabajadora de Ulises, quien resume muchas virtudes, entre ellas ser más mexicano que Renata. De ahí que *Amar te duele* utilice la muerte de Renata como castigo para esa familia tan insensible y egoísta, con lo que se produce la transferencia de los espectadores en su intento de ver satisfechas sus expectativas al ver «que los malos pierdan», como se diría en lo coloquial. Es decir, este filme se inscribe en la línea ideológica conservadora del cine mexicano, de la que han participado filmes como *Los Fernández de Peralvillo* (Dir. Alejandro Galindo, 1954) y *Lagunilla mi barrio* (Dir. Raúl Araiza, 1981), las cuales proponen el conformismo social por parte de la clase baja, a cambio de ser identificada como más mexicana y buena, que los más privilegiados en la escala social. Tanto en como en las otras películas mencionadas en este párrafo y en otras partes de este libro, la ideología se manifiesta con tal sutileza que pareciera pasar

inadvertida por su ambigüedad, pues como señala L. Althusser: «el sujeto es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto, para que acepte (libremente) su sujeción, por lo tanto para que «cumpla solo» los gestos y actos de su sujeción (Althusser, 2000, p. 79)». En otras palabras, se inserta tenuemente en la narrativa de la cinta para que sea aceptada o asumida por los espectadores sin problema.

Pero también *Amar te duele* manifiesta una contradicción en su ideología, ya que condena el orden patriarcal representado en el padre de Renata y en su exnovio Francisco al dejar como víctima de este sistema a Renata, quien debido al exceso de autoridad paterna, opta por una opción extrema como es el fugarse con Ulises. Este acto de la chica la lleva al «castigo» máximo que es la muerte. No obstante, ella exhala en los brazos del hombre dominante, su exnovio Francisco. Asimismo, este filme denuncia el actual clasismo-racismo que pervive hasta nuestros días en la sociedad mexicana, cuya existencia es negada con frecuencia y, que no sólo está presente en entornos de gran lujo como el centro comercial Santa Fe y su zona residencial, sino también en otros lugares en México.

Es así como la reflexión de la familia que se propone en esta película lleva a considerar que la ruptura con los esquemas del imaginario familiar, racial y de clase social es prácticamente imposible. De tal modo que la única escapatoria es la muerte. Por último, es interesante la coincidencia de *Amar te duele* con *Los caifanes*, que no sólo ocurre en el tema del amor entre jóvenes de clases sociales diferentes, sino que esa película de Juan Ibáñez expresa una rebeldía contra la autoridad —el padre Estado— en lo superficial y en lo profundo, ya que en 1968 cuando fue estrenada se estaba llevando a cabo la ruptura en la credibilidad del Estado mencionada en capítulos anteriores. El momento histórico en que se produce *Amar te duele* tiene también este ingrediente de rebeldía contra el poder del padre, en este caso, del padre-Estado. Es precisamente a la mitad del sexenio foxista en que se consolidó con más certeza el desmantelamiento del modelo proteccionista y con ello, la cancelación de algunas políticas públicas que ofrecían apoyos de diferentes tipos a la clase baja.

3.3 *Temporada de Patos* o la aburrida tarde de domingo de un país en crisis

En particular la juventud mexicana de los últimos años se ha visto afectada en la falta de apoyo a la educación y en la falta de oportunidades para incorporarse al trabajo como recientes graduados universitarios, no solo los de las clases más desfavorecidas, sino también los de clase media. A tal punto que ya se habla de millones de jóvenes agrupados en esta categoría, de los muchachos que ni estudian ni trabajan. El cine mexicano por su parte ha comenzado a analizar la situación de crisis generalizada que vive el país y más en específico, la película *Temporada de patos* ofrece una interpretación del tema.

El debut fílmico de Fernando Eimbcke y el cine de búsqueda formal

Es probable que para algunos espectadores no sea de gran interés asomarse a la convivencia de tres adolescentes que se encuentran solos un domingo en un apartamento y donde lo más trascendente que les sucede es que ha fallado la luz, además de que quisieron conseguir pizza gratis y acabaron comiendo unos *brownies* con marihuana. Sin embargo, *Temporada de patos* (2004) logró un retrato fresco y emotivo, a la vez que minimalista, de lo que significa ser adolescente de clase media en México, Distrito Federal. El director de la cinta, Fernando Eimbcke⁹ ingresó por derecho propio en el limitado grupo de cineastas mexicanos que han sido abrumadoramente aclamados en su debut.

Sobre todo es la crítica especializada quien se volcó sobre esta cinta¹⁰ a

9 Nacido en 1970 en el Distrito Federal, Fernando Eimbcke estudia cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tras realizar videoclips para algunos grupos de rock mexicano se inicia en la dirección de cine de ficción en cortometrajes. Tras *Temporada de Patos*, dirige en 2008 su segundo largometraje *Lake Tahoe* y en 2013 *Club Sandwich*, en los cuales retoma el tema de los jóvenes y la familia.

10 Entre los premios que ha obtenido están los que consiguió en México en la edición 19 de la Muestra de Cine Mexicano e Iberoamericano en Guadalajara (2004): siete, incluidos mejor película, mejor director, mejor actor y mejor actriz, y el de la crítica internacional; la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas: le otorgó 11 premios Ariel, destacando las categorías de mejor dirección, película, ópera prima ficción, guión original y mejores actuaciones femenina (Danny Perea) y masculina (Enrique Arreola), entre otras. En el extranjero ha sido exhibida —además de comercialmente en varios países de Europa, Norteamérica y Japón— en la Semana de la Crítica en el Festival Internacional de Cine de

diferencia del público (González), quien solo en foros específicos, como los festivales de cine le ha demostrado su beneplácito. La crítica ha destacado la riqueza de los recursos estilísticos y la puesta en escena de esta película, que resultaron ser innovadores respecto a los parámetros del cine comercial mexicano de ese momento, comenzando por su montaje y la fotografía en blanco y negro. Es por eso que ha llamado la atención sobre la forma en que *Temporada de patos* entabla un diálogo con el cine de búsqueda formal y en concreto con algunas películas internacionales. Por ejemplo, la crítica ha advertido su coincidencia con el áspero sentido del humor del cine de Jim Jarmusch y la composición y uso de ángulos del japonés Yasujiro Ozu¹¹ (Bonfil; Solórzano), a quienes el director dedica su película. En otras ocasiones el director Eimbcke también ha expresado su admiración a la filmografía del finlandés Aki Kaurismäki (Lawrenson; «Ovacionan»). Del mismo modo, al director mexicano se le ha asociado al llamado Nuevo Cine Argentino, en particular cineastas como Martín Rejtman y Ezequiel Acuña (Bernardes). Es así que *Temporada de patos* representa la vuelta del cine mexicano hacia una búsqueda formal, en términos de estética visual mediante un estilo minimalista.

Prefiguración de los jóvenes que ni estudian ni trabajan y la soledad del adolescente

Si bien hay que recordar que el cine no es un espejo de la realidad, el realizador Fernando Eimbcke proporciona en una visión crítica del contexto mexicano actual. La historia de *Temporada de patos* comienza cuando los amigos Flama (Daniel Miranda) y Moko (Diego Cataño), quienes viven en la unidad Habitacional Tlatelolco, ambos de catorce años se sienten felices ante el prospecto

Cannes, en el Festival de Toronto y en el American Film Institute Festival, donde se llevó el Premio del Público.

- 11 Además de la dedicatoria al director japonés Yasujiro Ozu, es obvio que el director Eimbcke se inspiró también en los ángulos y emplazamientos que éste introdujo al cine, sobre todo el conocido como «tatami», en que se coloca la cámara a la altura de quienes se sientan en el piso alrededor de una pequeña mesa tradicional japonesa. Es también clara la intención del mexicano de retomar uno de los temas centrales de Ozu, como es la problemática de familia, como lo hizo el japonés en su célebre filme *Historias de Tokio* (1950).

de pasar todo el día pegado al Xbox. (Ambos chicos prefieren sus apodos a sus nombres: Mario y Juan Pablo, respectivamente). Tanto así, que gritan de gusto cuando han comprobado que la madre de Flama se ha ido por completo. Toda marcha maravillosamente hasta que son interrumpidos por la vecina Rita (Dannny Perea) que pide a Flama le deje usar su horno. Ambos intentan no hacerle caso y continuar su juego mientras que ella prepara un pastel sola. Lo que sí es una verdadera contrariedad para los chicos es el apagón de luz que interrumpe su animado videojuego. Es entonces cuando comienzan a compartir el tedio que se ha apoderado de la chica, quien hace algunas pequeñas diabluras en la cocina. El tedio comenzará a abrumar a los tres hasta hacer insoportable el goteo en el lavabo del baño y el lento fluir de los minutos.

Luego los chicos ordenan una pizza y más Coca-colas, y el repartidor, el veinteañero Ulises (Enrique Arreola) llega once segundos tarde, debido a que subió a pie los ocho pisos del edificio porque el elevador se afectó por la falta de luz. La infantilidad Moko empuja a que los chicos se nieguen a pagarle al repartidor porque la entrega tardó más de media hora. La reacción del repartidor es no irse hasta conseguir el dinero. Para entonces ya ha vuelto la electricidad y los chicos lo retan a que juegue con ellos fútbol en el Xbox, apostando a que quien gane, se queda con la pizza y el dinero. Cuando Flama está a punto de anotar el gol del desempate, se vuelve a ir la electricidad, con lo que la discusión de si deben o no pagar la pizza sigue en pie. Más tarde Rita llama la atención de ellos sobre un cuadro en la sala que muestra una escena de patos en un estanque, afirmando que le parece bonito, a lo que Moko está en total desacuerdo. Esta conversación hace que renazcan los sentimientos de frustración Flama y estalle vociferando, pues la unidad de los patos del cuadro le hace recordar la falta de unidad de su familia o más bien, su ruptura. Es pues, la furia contenida provocada por la incomunicación con los adultos. Para él, el cuadro sólo representa uno más de los conflictos de sus padres que están en proceso de divorcio: «es una cuestión de ver quién se chinga a quién», refiriéndose a la conflictiva repartición de sus objetos. A partir de este

exabrupto de Flama, los muchachos se abren a una comunicación más fluida, entablando conversaciones sinceras sobre sus preocupaciones.

Es entonces cuando el repartidor también se sincera con ellos y menciona su principal preocupación, que es encontrar el trabajo adecuado a sus aspiraciones. Le cuenta a Flama que su vida laboral no ha cumplido con las expectativas como egresado universitario y por eso se encuentra trabajando como repartidor de pizzas, después de haber tenido el triste empleo de ejecutor de perros en una perrera. En este caso, Ulises es uno de tantos jóvenes que son víctimas de un sistema de explotación laboral que comenzó a propagarse con las compañías transnacionales de comida rápida, pero que se ha ido asentando en todo tipo de empresas pequeñas. *Temporada de patos* revela la situación común a muchos jóvenes de clase media que a pesar de haber concluido una licenciatura forman parte de un enorme grupo poblacional que trabaja sin ningún tipo de prestaciones y bajo condiciones lejanas a las mínimas conquistas laborales. En la primera etapa del gobierno de Fox comenzó a hacerse evidente el deterioro en el empleo, principalmente debido a las condiciones de la economía, pero también al favorecimiento a la empresa privada y sus esquemas de explotación. El académico Víctor Manuel Soria señala algunos aspectos clave de esta etapa del sexenio del guanajuatense: «La dilatada recesión en la que entró la economía a finales del año 2000 y el recrudecimiento de la política neoliberal por parte del gobierno de Vicente Fox, llevaron a una pronunciada baja en la demanda de empleo formal a menos de la mitad de los puestos necesarios para los entrantes al Mercado de trabajo (Soria, 2007, p. 97)». Estas cifras continuaron deteriorándose y para 2011 los números de los jóvenes que no habían encontrado ni trabajo ni oportunidad para continuar con sus estudios sumaba a uno de cada cuatro jóvenes, según datos de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (CNN México, 2011). También es cierto que este desdeño al impulso laboral de los jóvenes es parte de una tendencia global que ha llegado a niveles de escándalo. En noviembre de 2014 la Organización de las Naciones Unidas estimó que el 60

por ciento de los 1,800 millones de jóvenes en el mundo, cuyas edades fluctúa entre 10 y 24 años no cuenta con trabajo ni continúan sus estudios, por lo que este organismo declara que «sus perspectivas de vida son sombrías y sus aportaciones al desarrollo serán limitadas» (Notimex, 2014, sin nº de pág.).

Pero no sólo Ulises está decepcionado de la realidad, los cuatro jóvenes comparten un sentido de desilusión. Pues si bien no se habla mucho de lo que pasa con Rita, se sabe que ella busca el escapismo para olvidar la tristeza que le provoca el que sus padres se olvidaron de celebrar su cumpleaños. De ahí que la puesta en escena de este filme articule en lo visual este sentimiento de fracaso y nostalgia de los jóvenes, quizá sea esa la función del blanco y negro con que se filmó.

Las acciones transcurren siempre al interior del edificio de apartamentos, del histórico complejo habitacional de Tlatelolco, pero en un par de planos se ven parte de los exteriores, aunque curiosamente, el filme evita mostrar el edificio completo o alguna perspectiva del complejo. Seguramente para enfatizar, como opina Carlos Martínez Assad, el encierro de lo que parece haberse convertido en un cuarto sin salida (Martínez Assad 201, p. 134). Lo que sí aparece es el área de juegos, con los columpios estáticos, fijos sin que ningún niño los use, mismos que expresan la melancolía por la infancia dejada atrás con su natural carga de inocencia/ignorancia. Es el peso del vacío el que mueve ligeramente los columpios abandonados donde seguramente jugaron Moko y Flama años atrás. De este modo en la película se manifiesta la toma de conciencia que hacen los jóvenes a partir del fin de la infancia y la consecuente pérdida de la inocencia. Aunque es evidente que Ulises es mucho mayor que los chicos que viven en Tlatelolco y que están entre los catorce y dieciséis años, éste también pasa por una suerte de pérdida de la inocencia al encontrarse con un entorno laboral desfavorable a los jóvenes, a quienes se había convencido de la panacea que significaría una licenciatura.

No es difícil asociar la decepción social que se ha focalizado simbólicamente en este espacio físico, para entender que la plaza de Tlatelolco funciona como

un paradigma del dolor que la sociedad civil Mexicana experimentó en este complejo habitacional en dos ocasiones históricas. La primera ocurrió a raíz de la represión de estudiantes el 2 de octubre de 1968, en que un escuadrón de soldados vestidos de civil y con una mano cubierta por un guante blanco, dispararon a mansalva sobre la multitud congregada en la protesta contra el gobierno. Hasta el momento no ha sido aclarada la cantidad exacta de muertos, pero de cualquier modo ha sido una de las escenas de represión más atroces en México, como lo detalla Sergio Aguayo además de que habla de las razones de las protestas:

Ese año hacen erupción las inconformidades y la represión es un golpe brutal para quienes creen en un presidencialismo autoritario paternal y benévolo. Su epicentro está en la Zona Metropolitana de la ciudad de México, en donde la modernización económica facilita la consolidación de sectores medios que en lugar de pedir tierras o aumentos salariales exigen una modificación en la forma de gobernar. El gobierno aplasta las movilizaciones, pero su ilegitimidad sufre una derrota de la cual nunca se repone porque, a partir de ese año se aceleran –aunque de manera desigual– las fuerzas que carcomen las columnas del viejo régimen (Aguayo, 2010, p. 73).

Así pues, en 1968 quedó manifiesta una pérdida de la inocencia colectiva, rompiéndose así el hasta entonces prevaleciente consenso en la relación gobierno-ciudadanía. El primero había tenido una desigual voz legítima, pero tras estos hechos quedó enteramente fragmentada y en el futuro fue reconstruyéndose paulatina y descompasadamente.

La segunda ocasión en que Tlatelolco fue el espacio físico en que se rompió la legitimación del gobierno mexicano y su descrédito ante la nación, ocurrió con el terremoto del 19 de septiembre de 1985 en que se derrumbó uno de los edificios de este complejo habitacional, el Nuevo León. La respuesta de los vecinos fue inmediata y quedó como un parteaguas en la sociedad civil

mexicana al demostrar la solidaridad desinteresada de quienes acudieron al rescate de las víctimas y expusieron una nueva capacidad de organización genuina. Sin tener más herramientas que sus manos, muchos ciudadanos anónimos intentaron sacar a los sobrevivientes lo más rápido posible y durante días supervisaron el rescate,¹² mientras la autoridad era rebasada por las circunstancias y su tendencia a la corrupción.

Así pues, no parece casual que precisamente las acciones de *Temporada de patos* se lleven a cabo en el sitio donde se materializó la falta de credibilidad de los gobiernos de Díaz Ordaz y De la Madrid a raíz del enorme descontento social. Anteriormente, sólo la película *Rojo amanecer* (Dir. Jorge Fons, 1989) se había ocupado por evocar la tragedia de ese espacio urbano. Mientras que en *Temporada de patos* se reitera el uso del espacio exterior e interior para evocar ambos episodios históricos. Si bien las causas de las manifestaciones de 1968 eran la búsqueda de democratización en las instituciones de educación superior y mejoras en las prestaciones salariales, las demandas estudiantiles estaban también relacionadas con un proyecto de nación más igualitario, así como con una crítica al Estado. Con el transcurrir de los años, el Estado consolidado durante los gobiernos de 2000 a 2014 ha recrudecido su postura respecto al perfil de integración a los mercados e intereses transnacionales, apegándose con más claridad a los designios de la globalización y el neoliberalismo. Y a la par, la legitimidad de la autoridad patriarcal-Estatal se va desdibujando en las películas del periodo.

Consumo digital y transferencia afectiva en la clase media mexicana

Por el exabrupto que tiene Flama puede pensarse que la comunicación entre padres e hijos no es fluida o cuando menos, este chico no ha encontrado el modo de expresar sus sentimientos. En la cinta se retrata el modo minimalista de algunos adolescentes para comunicarse, evitando quizá la claridad por no

12 Uno de estos ciudadanos fue el cantante Plácido Domingo quien vivió varios días revisando los escombros en busca de unos familiares cercanos que ahí vivían. Durante el año siguiente donó todos sus ingresos para un fondo de ayuda de las víctimas.

encontrar el tiempo o contexto adecuado para sacar sus emociones. Será por eso que en la película se ve cómo estos adolescentes se apegan a los aparatos, en específico a su juego de video, como una transferencia de la necesidad de comunicación que se transforma en necesidad de interacción tecnológica. Es así que se muestra la creciente tecnofilia entre la juventud actual. La tecnofilia surge como una tendencia cosificadora de la interacción padres e hijos, pero por extensión de la sociedad en general. Muchos jóvenes ya no pueden pasar unas horas sin echar mano de juegos de video, celulares o otros aparatos portátiles, transfiriendo así su necesidad de compañía o afecto a éstos. Además esta tecnofilia tiene que ver tanto con el hecho de que les provee de prestigio tener determinadas marcas, pues ofrecen la ilusoria capacidad de permanente conexión y pertenencia a un grupo de características específicas en la escala social y que cumplen con parámetros de los estándares globales. Finalmente, se encuentra la función de estos aparatos que permite la socialización, dado que propicia los temas de conversación, con lo que el joven acude al escapismo y evitar así hablar de tópicos desagradables, como sería en este caso, la separación de los padres de Flama y sus ácidas disputas por los objetos de la casa —y quizás por él mismo.

Este apego a los electrónicos es indicativo de no saber estar consigo mismo, a su vez, y es probable que algunos ni siquiera los padres sepan convivir con sus hijos sin la mediación de algún aparato, juego, música, red social o película. La cultura ha ido entrenando a las familias a combatir el tedio de muchas formas, pero sobre todo a ser partícipes de un continuo flujo de interactividad, ya sea al consumir música, cine, redes sociales y más claramente, los videojuegos —cuya industria supera en ganancias a la del cine, por ejemplo—. Jean Baudrillard concluye en que por medio de la interactividad y el ser parte de redes a las que llama «ramificaciones potencialmente infinitas», se elimina el aburrimiento y la noción del transcurrir del tiempo.

Ya no creemos en una esencia propia del tiempo. Ya no creemos en la libertad de un sujeto que gozaría de su propio vacío, de su ausencia, aún

efímera, en el *loisir*. Ya no creemos en la propiedad del tiempo, ni por tanto en la apropiación, feliz o infeliz, del tiempo vacío. Ya ni siquiera conocemos, en teoría, tiempos muertos en el flujo de la comunicación. La circulación pura, la interacción pura pone fin a los tiempos muertos y al mismo tiempo pone fin al tiempo mismo (Baudrillard, 1999, p. 34).

Por igual, en *Temporada de patos* se avisa esa dependencia de la tecnología como un elemento que está transformando la convivencia social, pues en la película se plantea lo que ocurre en la actualidad. Para muchos la tecnología determina la calidad de la comunicación entre amigos y familiares, funcionando como una mediadora limitante. Sherry Turkle ha estudiado los más recientes usos de medios como el celular y los mensajes de texto, como una interfase que permite o inhibe la expresión de la identidad de los adolescentes ante su familia y su contexto social (Turkle, 2012).

Finalmente, los personajes de este filme no parecen aproximarse a una catástrofe, pero sí comentan preocupaciones que los orillan a la infelicidad y a la soledad, tópicos que esta cinta aborda de una forma contenida, sin dramatismo, con el mismo sentido que incorpora elementos cómicos, quizá con la intención de que se acepten como una parte del diario vivir y como elementos constantes con los que millones de mexicanos se relacionan cotidianamente.

La familia mexicana del nuevo siglo en el cine comercial

Al igual que en la variedad de configuraciones familiares que concurren en México al final de la primera década del siglo XXI, también en el cine se encuentra un panorama diverso de las visiones de familia, algunas miradas son amargas, otras positivas y otras llaman la atención por ser novedosas. Dentro de las películas que manifiestan una añoranza por el patriarcado y su consolidación, se encuentran *Regresa* (Dir. Alejandro González Padilla, 2010), *2033* (Dir. Francisco Laresgoiti, 2009) y *Nosotros los nobles* (Dir. Gaz Alazraki, 2013) en las que mediante el uso del humor o del melodrama de ciencia ficción, se

habla de la extinción del caos por medio de la toma de agencia del padre. En la comedia romántica *Regresa*, una pareja se estabiliza a partir de que el esposo Ernesto (Jaime Camil) asume la necesidad de dedicarle menos tiempo a su trabajo como un alto ejecutivo, y poner más atención a su mujer María (Blanca Soto), luego de que ella tiene una regresión y cree que es una princesa vasca del siglo XVI. Cuando Ernesto se da cuenta de que la cordura de María está en juego, se vuelca en su recuperación hasta que ella «regresa» al siglo XXI y finalmente podrán comenzar una familia. Aunque propiamente no se trata de la convivencia en familia, el repunte del subgénero de comedia romántica en los últimos años evoca un optimismo e idealización de la familia nuclear y de la compulsión matrimonial heteronormativa (*Cansada de besar sapos*, Dir. Jorge Colón, 2006; *El cielo en tu mirada*, Dir. Pedro Pablo Ibarra, 2015; *Me late chocolate*, Dir. Joaquín Bissner, 2013; *Cásese quien pueda*, Dir. Marco Polo Constandse; *A la mala* Dir. Pedro Pablo Ibarra, 2015; *Qué culpa tiene el niño*, Dir. Gustavo Loza, 2016; *Treintona, soltera y fantástica*, Dir. Chava Cartas, 2016; *Todos queremos a alguien*, Dir. Catalina Aguilar Mastretta, 2017; *Ya veremos*, Dir. Pedro Pablo Ibarra 2018; *La boda de mi mejor amigo*, Dir. Celso García, 2019) pues además este tipo de cintas han obtenido el respaldo del público, principalmente por narrativa sencilla que sigue fórmulas y estrategias para atraer el éxito en la taquilla (o en las plataformas digitales).

Culminando esta tendencia se encuentra *Nosotros los nobles* (Dir. Gaz Alazraki, 2013) en que el padre es un viudo millonario muy complaciente (Gonzalo Vega), pero que se vuelve regañón tras darles una dura lección a sus hijos para que se vuelvan gente trabajadora y de buenos principios. Basada en la misma obra de Adolfo Torrado, que Luis Buñuel llevó estupendamente a la pantalla en 1949 en *El gran calavera*, la cinta del debutante Alazraki ofrece un tratamiento superfluo de los problemas que afectan a los hijos –como el trastorno alimenticio de Bárbara (Karla Souza) y la falta de orientación vocacional o en general, de dirección en la vida de los tres inútiles hermanos. No obstante, su didactismo, este filme tuvo uno de los mejores recibimientos

en años recientes, pues fue la segunda película mexicana más taquillera de 2013 —precedida de *No se aceptan devoluciones*—. Es así como se dio un claro espaldarazo a su ideología tradicionalista.

En contraste también en esa década surgieron otras cintas con una visión derrotista, destacando aspectos muy serios sobre todo a partir de la ausencia de la madre. Este factor funcionó como fuentes del caos, tal y como se había significado en muchos filmes de tiempo atrás la ausencia del padre. Sobre todo se vuelve un punto disparador de la acción en cintas donde los jóvenes son los principales protagonistas como: *La familia tortuga* (Dir. Rubén Imaz, 2006), *Quemar las naves* (Dir. Francisco Franco Ibarra, 2007), *Después de Lucía* (Dir. Michel Franco, 2012) y *Los insólitos peces gatos* (Dir. Claudia Sainte-Luce, 2013). En estas cintas el padre tampoco es una figura que ayude a orientar la vida de los muchachos, pues es débil y cede ante la tragedia o simplemente está ausente. En específico en *Quemar las naves*, los adolescentes Helena (Irene Azuela) y Sebastián (Ángel Onésimo Nevares) viven al pendiente de la salud de su madre (Claudette Maillé), quien está aquejada por una enfermedad terminal. Helena prácticamente no se despegaba de su lado y su único plan a futuro es tomar clases de inglés para irse a Canadá algún día. Su hermano Sebastián es menor que ella y es el único que asiste a la escuela, —cursa la secundaria— pero no cumple con la formalidad que se espera de él y además tiene un conflicto con un compañero nuevo que le resulta enigmático y con el que acaba teniendo un corto romance. Tras el fallecimiento de la madre, los hermanos deben enfrentar la realidad de no contar con un sostenimiento económico. Además, la relación entre ellos es ambivalente pues pelean mucho, pero también queda sugerido que podría surgir una relación incestuosa entre ellos. El filme concluye en que cada uno deberá asumir su nuevo destino una vez que han hecho las paces. En otras palabras, con el final se revela que los jóvenes deben encontrar su fortaleza en la concordia familiar. Para Helena y Sebastián la salida a algunos de sus problemas implica la separación y la autonomía para evitar la posibilidad de incesto, pues es uno de

los síntomas de la decadencia y caos al que ha llegado su familia. Un respiro a su angustiante situación económica llegará con la venta de la casa que les ha dejado su madre, pero el porvenir está abierto y no se sabe qué les tiene preparado el destino a estos jóvenes sin educación formal, sin trabajo y sin una red de apoyo sólida.

Una visión tremendista de la pérdida de la madre se encuentra en *Después de Lucía* cuando la madre y esposa Lucía, muere en un accidente automovilístico, dejando solos a su esposo el chef Roberto (Hernán Mendoza) y a su hija la preparatoria Alejandra (Tessa Ía). Roberto decide que empezarán de nuevo dejando en su ciudad, Puerto Vallarta las mejores memorias de la familia y se mudan al Distrito Federal. Ahí viven nuevas dificultades de gran crudeza que llevarán a padre e hija al ostracismo y a un final fatídico. Es así como en esta cinta se ve un demoledor desmembramiento tras la pérdida de la madre, llevado al extremo de la depresión. La película obtuvo el premio de la sección *Una Cierta Mirada* (2012) del festival Internacional de Cine de Cannes Francia y con ello, buena difusión internacional. .

Por último, conviene recapitular sobre los filmes que plantean nuevos desafíos de la realidad nacional en la segunda década del siglo XXI ante el incremento de la criminalidad y por lo tanto de un estado de las cosas violento por la negligente aplicación de la ley en México, en que el estado ha fallado en cumplir una de sus funciones que es ofrecer tranquilidad a los ciudadanos. Si bien la configuración de la familia sigue transformándose, han surgido cintas que expresan la abrumadora irrupción de la violencia que acaba fracturando no solo la estabilidad familiar, sino su configuración misma, pues existen la pérdida irremediable de alguno de sus miembros o de la relación entre ellos, como ocurre cuando el jefe de familia, sustento económico queda desaparecido. Actualmente las leyes no facilitan la aplicación de seguros o esquemas que eviten la depauperación de las familias que viven esta situación. Algunos filmes que aluden a este clima de inseguridad son *Manos Libres* (Dir. José Buil, 2005), *Miss Bala* (Dir. Gerardo Naranjo, 2011), *Ya no estoy aquí* (Dir. Fernando

Frías, 2019) y *Noches de fuego* (Dir. Tatiana Huezo, 2021) en los que claramente se aprecia el colapso de la familia por medio de una amenaza externa y ajena con la irrupción del crimen en el transcurrir de la vida familiar. Estos filmes se ubican en entornos completamente diferentes a lo largo del país, por lo que es indicativo de cómo se ha extendido el problema en regiones como la Ciudad de México, tomando el caso del filme de Buil; Sinaloa en el de Naranjo; las hiperurbanizadas cimas de los barrios bajos en Monterrey, Nuevo León como en la cinta de Frías y aún en las más hermosas y exuberantes zonas rurales del sur del país como en la cinta de Huezo.

Mención aparte merece el hecho de que partir de 2006 se incrementaron de manera exponencial las desapariciones de personas por diferentes razones, sobre todo por interferencia del crimen organizado (Deutsche Welle, 2024). De acuerdo con el gobierno mexicano, en marzo de 2024, se contabilizaron 100 mil personas en esta situación y la cifra, por desgracia continúa creciendo. Mientras tanto el cine no ha sido omiso ante esta gigantesca tragedia que afecta a miles de personas, cuya dinámica familiar se ha trastocado en lo económico y en lo social. Es así como ya se cuenta con una filmografía sólida que reflexiona sobre el tema con profundidad, acercando al espectador a esta realidad ensombrecida desde diferentes ángulos. La mayoría de los filmes mencionados a continuación es apenas una muestra de un corpus que sigue creciendo y en el que se encuentran varias cintas galardonadas en la esfera nacional e internacional: *Sin señas particulares* (Dir. Fernanda Valadez, 2020); *Manto de gemas* (Dir. Natalia López Gallardo, 2022); *Ruido* (Dir. Natalia Beristáin, 2022), *Arillo de hombre muerto* (Dir. Alejandro Gerber B., 2024); *Vergüenza* (Dir. Miguel Salgado, 2023) y *No nos moverán* (Dir. Pierre Sainte Martin, 2024). Como rasgo común entre éstas, se observa una narrativa directa y áspera por necesidad dado que los argumentos relatan las dificultades históricas y sociales de los tiempos actuales. Los filmes muestran las dolorosas circunstancias en que las madres dejan el mundo en que viven para adentrarse en una atmósfera de incertidumbres y desdichas que cobijan el ambiente de la intimidación y la violencia que rodea las desapariciones.

Sobresale en este sentido *Vergüenza* (Dir. Miguel Salgado, 2023), la cual, con gran verosimilitud, se sitúa en el punto de vista de la víctima, un joven estudiante de secundaria que sobrevivió a un secuestro. Todo comenzó cuando Pedro (Juan Ramón López) y su amigo Lucio (Fernando Cuautle) se escaparon de sus actividades cotidianas sin avisar a sus familias, para trasladarse a otra ciudad para estar en un evento que los podría llevar a ser profesionales del beisbol. Al regresar por la noche en un autobús, éste es interceptado por unos criminales que se llevan a todos a un paraje lejano para hacer con ellos varios tipos de atrocidades. En los primeros 15 minutos el espectador quedará apabullado por la violencia de las imágenes las cuales llevarán a explicar el dolor de Pedro por haber sobrevivido milagrosamente a esa bestial experiencia. Ulteriormente Pedro se integra de forma paulatina a la familia de Lucio, como producto de dos situaciones: la convivencia con su madre se vuelve imposible, y la familia de su amigo se conduce de su soledad y lo acoge como un nuevo miembro. La vergüenza de haber sobrevivido y no haber salvado a Lucio enmudece al joven, aunque más tarde dirá lo ocurrido. Esta cinta extraordinaria en su crudeza ya ha otorgado reconocimientos a su actor principal, Juan Ramón López y a su director.

3.4 Mujeres cineastas: reflexiones divergentes en el siglo XXI

En la coyuntura de la segunda década del siglo XXI el cine ha mantenido como uno de los temas más relevantes la familia mexicana. A diferencia de la primera década de este siglo, el centro de la trama ya no giró únicamente alrededor de las desavenencias entre los miembros, como el frecuente desencuentro entre los padres rigoristas y los hijos deseosos de hacer su vida de adultos sin intromisiones, o los conflictos de pareja. Sino que ya se presentaron otras perspectivas en el cine, principalmente en de algunas realizadoras que en la actualidad tienen más de cuarenta años y que se encuentran en plena madurez creativa. En otras palabras, se trata de una nueva generación de directoras y productoras, que llevan a la pantalla guiones audaces en los cuales se profun-

diza la discusión sobre las nuevas configuraciones de la familia. Sin llegar al total optimismo conviene destacar la situación favorable que está pasando el cine realizado en México por mujeres en el 2024, a diferencia de lo que ocurrió 40 años atrás, en que las realizadoras jóvenes tuvieron pocas oportunidades para lograr sus largometrajes y finalmente en los noventa, cineastas como Busi Cortés, Maryse Sistach, María Novaro, Guita Schyfter y Dana Rotberg lograron concretar sus ideas con hondura y diseño de una estética modesta quizá, pero directa. La historiadora Elissa Rashkin resume los logros de las mujeres cineastas mexicanas en los años noventa de la siguiente forma:

En un momento en que la industria cultural se expandía con velocidad y las imágenes y los sonidos del cine y a televisión empezaron a sobrepasar a la palabra impresa en cuanto a impacto e influencia, el trabajo de estas cineastas planteó serias y provocadores preguntas acerca del género, la cultura comercial y popular, la identidad colectiva y, en particular, el papel de la mujer artista en una época de globalización y transformación nacional. Al transformar los mitos y relatos centrales del cine nacional, atacaron las ideologías patriarcales y exclusionistas que el cine apoyó en algún momento (Rashkin, 2015, p. 61).

No queda más que valorar las trayectorias de las cineastas que aquellas mujeres que abrieron brecha, así como las del presente que continúan elaborando propuestas interesantes en retratos que hablan de una toma de conciencia de los patrones tradicionales de la familia, empoderamiento femenino y de la necesidad de exponer nuevos modelos de vida. A la par las actuales realizadoras están logrando el reconocimiento con premios nacionales e internacionales, a pesar de que falta equidad en el tratamiento de estos temas, pues prevalecen en la oferta comercial cintas que manifiestan valores contrarios al feminismo. Por lo cual sobresalen por su brillante desarrollo las carreras de las directoras Claudia Sainte-Luce, Alejandra Márquez Abella y Lila Avilés, las tres nacidas en 1982.

En su filme debut Claudia Sainte-Luce, *Los Insólitos Peces Gatos* se habla de una familia conformada por tres muchachas adolescentes y un niño, la cual incorpora a su núcleo a Claudia (Ximena Ayala), una chica cuya vida estaba a la deriva y que se une a ellos a partir de que Martha, la madre (Lisa Owen) la invitó a vivir a su casa cuando ambas se conocieron en el hospital público —se ve el interior del Hospital Civil de Guadalajara—. Claudia vivía en completa soledad, sin familiares de ningún tipo, así que se acerca con gusto a estos nuevos amigos y experimenta con ellos la gran pérdida, que es el fallecimiento de Martha debido al VIH. Ante esta triste experiencia, crece la solidaridad de los hermanos con Claudia, pues saben que su madre estimaba profundamente. Una de las grandes cualidades de la cinta es que los acontecimientos se presentan de forma creíble y la generosidad de estos personajes no aparece como algo baladí, hay verosimilitud en la cinta, no solo por la calidad del trabajo actoral —en particular de las dos deslumbrantes protagonistas— y del guion, sino también de la sencillez de los diálogos y la excelente puesta en escena creada por la directora Sainte-Luce. Estamos ante una película que rompe con las convenciones de los géneros del cine comercial y propone acercarnos a un nuevo tipo de familia, en la que se acoge a una nueva amiga que encuentra un ambiente desprejuiciado y noble.

Filmada en Guadalajara y en otras locaciones del estado de Jalisco, la cinta está basada en la historia real de la directora Sainte-Luce, quien vivió una experiencia similar cuando era estudiante de cine de la Universidad de Guadalajara. En resumen la película celebra enfáticamente la emergencia de nuevas configuraciones de la familia al enfatizar la importancia de los lazos afectivos y de solidaridad. En un principio el filme no tuvo el impulso suficiente en los días de su estreno en México (2013), pero luego fue difundido en amplios foros como la plataforma Netflix y sigue siendo del agrado del público. Paralelamente un escenarios internacionales la cinta fue muy bien acogida en festivales como (Toronto, San Francisco, Sao Paulo, etc) y ventas para su distribución en Francia y otros 20 países. La carrera de la realizadora

Claudia Sainte-Luce llama la atención por sus continuos éxitos, ya que es de las pocas mexicanas que han dirigido cinco largometrajes en menos de diez años: *Los insólitos peces gatos* (2013); *La caja vacía* (2016); *El camino del sol* (2021); *Amor y Matemáticas* (2022) y *El reino de Dios* (2022). Su más reciente cinta, realizada con un bajo presupuesto ha continuado en el camino de las premiaciones y tuvo su estreno mundial en el Festival internacional de cine de Berlín, donde obtuvo el premio del Jurado Generación Kplus. En entrevista, manifestó su deseo de hacer un cine expresivo que no se apegue a las convenciones comerciales: «No me gusta ser parte del sistema porque siempre está la tentación de irse por el lado oscuro y pensar en dirigir series, que hoy está muy en boga, o producir películas que gustan o conectan con una audiencia más grande, pero hay algo que se me pudre en el corazón si hago eso. Así que mejor no me pudro (Ruiz Berruecos, 2024)». Este deseo de salir de lo convencional se percibe en la ironía con que se alude a uno de los íconos de Guadalajara. En la última escena, la cámara gira alrededor de La Minerva sin incluir ni la mínima imagen de este monumento, pero serán los espectadores quienes completen en su memoria la imagen.

En su opera prima, *Semana Santa* (2015) Alejandra Márquez Abella narra los desencuentros de una familia compuesta por la joven madre Dalila (Anajósé Aldrete), su hijo Pepe (Esteban Ávila) y el novio de ella Gil Chávez (Tenoch Huerta), en su estadía en un hotel de Acapulco para pasar las vacaciones de Semana santa. En realidad, no hay un lazo formal en la pareja, pero la convivencia que nos muestra el filme es la de quienes viven juntos. Llama la atención que se rompe con el ideal de la maternidad, al mostrarnos Dali, quien desea olvidarse de todo y relajarse sin ser molestada por ninguno de sus acompañantes. Por horas se desentiende de su hijo que tiene alrededor de 9 años y, de hecho, en el clímax de la película, cada uno de los miembros de la familia pasó la noche por su cuenta, interactuando con personas ajenas. Es así como Dali se aleja del estereotipo de madre «preocupona»: sus bebidas alcohólicas profusamente y cuando se encuentra sola en la habitación usa

drogas. Por otro lado, Gil desea ayudar a Dali a pasarla bien, aunque no se atreve confesarle que no cuenta con el dinero suficiente para pagar el hotel y esto le preocupa mucho. El crítico mexicano Jorge Ayala Blanco destaca que al encontrarse en este viaje los miembros de la familia caen en una crisis de autoconocimiento y confrontación: (...) porque ante todo esos vacacionistas son nómadas por excelencia y sin conciencia de ello son asimismo rehenes entre ellos y de sí mismos, requieren de un viaje exterior/interior hasta el fondo, hasta tocar fondo (Ayala, 2018, p. 242)». La cinta no figuró entre los más populares del cine mexicano en su estreno, no obstante, aborda escenarios que pueden tener resonancias emotivas con el público al presentar el tema de las configuraciones actuales, en que algunas parejas jóvenes no necesitan formar su relación, pero aun así se consideran una familia, cuando menos por uno de los cónyuges, pues es curioso que Gil es quien piensa que son una familia, mientras que Dali se sorprende cuando él lo menciona. Es decir, no se encontraban con el mismo concepto sobre la trascendencia de su relación.

En el segundo largometraje de Márquez Abella *Las Niñas bien* (2018), se propone una reflexión sobre el apabullante vacío en la vida familiar de las élites sociales mexicanas, mediante una deslumbrante puesta en cámara, la cual expresa un estilo acabado y fino. *Las niñas bien* (Dir. Alejandra Márquez Abella) recupera el hecho de la nacionalización de la banca decretado por José López Portillo como el marco de la crisis en que se observa a una familia rica caída en desgracia, a veces empatizando con la perspectiva de Sofía (Ilse Salas), joven madre de familia y esposa. En otras ocasiones la cinta se posiciona a cierta distancia y en conclusión no es emotiva pero sí sagaz ante los conflictos de una pareja joven que tendrá que vivir bajo nuevas reglas. Además de estudiar al detalle las actitudes clasistas de los protagonistas, la cinta también nos deja un análisis de los roles de género en esta clase social. Antes del desastre económico, las preocupaciones de Sofía giraban alrededor de su entorno doméstico, de mantener una cerrada supervisión de sus sirvientes para que todo funcionara perfectamente y de asistir a las

convivencias con sus amigas del mismo nivel socioeconómico. Sin embargo, tras su aparente libertad y goce de la vida cosmopolita y social, Sofía aún no es considerada por los de su clase social como un sujeto igual al hombre, con la misma capacidad para opinar sobre su patrimonio. Según afirma la académica Mónica García Blizzard, Sofía es tan ajena a los negocios de su esposo, que, tras el inicio de la crisis, en una cena con familiares cercanos, ella es limitada en su opiniones e ignorada por los presentes: «Al demostrar que a Sofía se le impide participar en las decisiones que condicionarán su propio futuro financiero, la película muestra cómo, aunque es miembro de la élite blanca, su género limita significativamente su autonomía. [In demonstrating that Sofía is barred from participating in the decisions that will condition her own financial future, the film presents how, though she is a member of the white elite, her gender significantly limits her agency] (García Blizzard, 2023, p. 264)». Es así como las dificultades económicas hacen ver a Sofía que vivía en una burbuja de irrealidades o de un espejismo que ocultaba un mundo complejo y clasista. El filme fue aclamado en varios festivales y tuvo buen recibimiento de la crítica. Realizado con una deslumbrante fotografía, así como su pulcra ambientación y efectiva recreación de época, la directora Márquez logra una pertinente disección de una familia que no se había consolidado a partir de la sinceridad, sino más bien se comunicaba a partir de apariencias, los valores del machismo y sobre entendidos.

La carrera de Márquez Abella continúa obteniendo éxitos a la vez que invitando a la reflexión sobre las familias mexicanas y su apego o alejamiento de los patrones convencionales, tal como ocurre en sus dos últimos largometrajes *El norte sobre el vacío* (2021) y en menor medida en la popular *A million miles away* (2023). Con *El norte sobre el vacío* obtuvo varios reconocimientos importantes como el Ariel a Mejor película en 2023, así como su estreno mundial en el Festival Internacional de cine de Berlín. En esta historia de una familia acaudalada del estado de Nuevo León, el patriarca don Reynaldo (Gerardo Trejo Luna) desafía las amenazas del crimen organizado que intentan arre-

batarle su rancho a la fuerza sin éxito. Este filme representó diferencias con los anteriores filmes de Márquez Abella en cuanto a no centrarse en la vida de mujeres protagonistas, sino que mediante un brillante estilo de su puesta en escena y la ominosa música que acentúa el suspenso, la historia se centra en las relaciones de los miembros de su familia con el patriarca, revelando así los resabios de machismo en ese entorno campirano.

Con tan solo dos largometrajes en su carrera Lila Avilés ha conquistado importantes premios en diferentes foros internacionales como el Festival de Berlín. Es una de las directoras mexicanas con una de las más prometedoras carreras por delante. Su opera prima, realizada con exiguos fondos *La camarista* (2018) tuvo su estreno mundial en el Festival Internacional de Toronto y a partir de entonces se hizo acreedora de varios premios internacional. Con *Tótem* su segundo largometraje, premiado con cinco «Arieles» (Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guion Original, Revelación actoral para la protagonista Naíma Senties y Mejor Coactuación Femenina para Montserrat Marañón) y otros «obtuvo 25 galardones, entre ellos, el premio del Jurado Ecuménico para mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín y mejor película en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar y en el Festival de Cine de Lima» (Anuario, 2023, p. 337) se coloca entre una de las principales galardonadas del 2023 y del siguiente año. La historia habla de una familia de clase media en la Ciudad de México que va a reunirse para festejar el cumpleaños de Tona (Mateo García Elizondo), el hijo varón. La celebración tiene un trasfondo gris y triste, pues el homenajeado padece cáncer y no se encuentra en buenas condiciones. Intentando soslayar ese tema, sus hermanas se esfuerzan en reunir a todos los miembros de la familia extendida y a un grupo grande de amistades, pese a que Tona no está seguro de contar con la energía que tal reunión le demandaría. El filme se centra en los preparativos de la fiesta y las dificultades que van encontrando las hermanas (Marisol Gasé y Montserrat Marañón) para lograr su objetivo. Sin embargo, las escenas más conmovedoras son las que muestran el dolor y la preocupación de

Sol (Naíma Sentíes) la pequeña hija de Tona porque su padre se mantenga vivo, pues a pesar de su inocencia, se da cuenta de su paulatino deterioro. El trabajo estético de la cinta se distingue por su sencillez de medios y a la vez, su acuciosa técnica fotográfica minimalista. En esta película la puesta en cámara trastoca las convenciones al privilegiar planos muy cerrados, antes de mostrarnos en plano medio a un personaje y después los acercamientos, es decir, de forma poética la cineasta decide mostrarnos el todo por la parte. Es así como conocemos al enfermo Tona, primero conocemos su cuerpo, su pecho exageradamente delgado y por último su rostro. Es así como rompe con los planteamientos gramaticales básicos de la narrativa convencional en que se pasa de un plano medio a un *close up*, es decir, no se toma al rostro como punto de partida. Simbólicamente se podría interpretar como una estética no invasiva, no voyerista lo cual también significa romper con la tradición fotográfica prevalente. Dando continuidad a este estilo, la iluminación tampoco sigue las convenciones y presenta primero ciertas habitaciones en penumbra y luego irá presentando otras más iluminadas. La casa se vuelve pues el escenario del pequeño mundo de esta familia y el espectador es partícipe de la sensación opresiva que puede producir una discusión entre las hermanas adultas en la pequeña cocina.

IV. Bibliografía

- AGUAYO QUEZADA, SERGIO (2010). *Vuelta en U. Guía para entender y reactivar la democracia estancada*. México, D.F: Taurus.
- ALDAMA, FREDERICK LUIS (2013). *Mex-ciné. Mexican Filmmaking, Production and Consumption in the Twenty-first Century*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press.
- ARVIZU, JUAN. «DE JALISCO AL SENADO; UN PANISTA POLÉMICO». *EL UNIVERSAL*. 23 DE JUNIO DE 2014. RECUPERADO EL: 26 DE JUNIO DE 2014. [HTTP://WWW.ELUNIVERSAL.COM.MX/NACION-MEXICO/2014/IMPRESO/DE-JALISCO-AL-SENADO-UN-PANISTA-POLEMICO-216532.HTML](http://www.eluniversal.com.mx/nacion-mexico/2014/impreso/de-jalisco-al-senado-un-panista-polemico-216532.html)
- AUGÉ, MARC (2000). *Los «no-lugares». Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa editorial.
- AVIÑA, RAFAEL (1999). «El México de ficción en el cine nacional» *100 años de cine mexicano. 1896-1996*. CD-ROM. México, D.F.: Universidad de Colima; IMCINE; CONACULTA.
- (2000). *Una familia de tantas. Una visión del cine social en México*. México, D.F.: CONACULTA/SEDESOL.
- AYALA BLANCO, JORGE (1986). *La aventura del cine mexicano*. México, D.F: Posada.
- (2004). *La grandeza del cine mexicano*. México, D.F: Océano.
- (2011). *La justeza del cine mexicano*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2018). *La novedad del cine mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2020). *La orgánica del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARTRA, ROGER (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México, D.F: Grijalbo.

- BOURDIEU, PIERRE. (1996) «La dominación masculina». *La ventana. Revista de estudios de género*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 3. Pp. 7-95.
- BURTON-CARVAJAL, JULIANNE. (1994) «La Ley del más Padre: Melodrama Paternal, Melodrama Patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano». Archivos de la Filmoteca de Valencia. Valencia, España: Filmoteca de Valencia, 1994. No.16, pp. 51-63.
- CAREAGA, GABRIEL. (1976) *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México, D.F.: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- CNN. (2011) «Jóvenes sin trabajo, ni estudios frenan el progreso de México» México, D.F. 12 de diciembre de 2011. Recuperado el 20 de diciembre de 2011 de: <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/12/12/jovenes-sin-trabajo-ni-estudios-frenan-el-progreso-de-mexico>
- CONSENTINO, OLIVIA Y BRIAN PRICE (2022). «Un cine familiar: Recovering the 1980s Mexican Family Film». en *The Lost Cinema of Mexico. From Lucha Libre to Cine Familiar and Other Churros*. Gainesville, Florida: University of Florida Press.
- COONTZ, STEPHANIE (2000). *The Way We Never Were. American Families and the Nostalgia Trap*. New York: Basic Books.
- COSTELLO, JUDITH A. M. (2005) «Politics and Popularity: The Current Mexican Cinema». *Review: Literature and Arts of the Americas*. 70, Vol. 38.1, Mayo de 2005, pp. 31-38. Recuperado de: <<http://web.ebsco-host.com.proxy.lib.ohio-state.edu/ehost/pdf?vid=2&hid=107&sid=4022d159-81a9-4b03-9747-be4eae74c509%40sessionmgr104>>
- DE LA MORA, SERGIO (2009). *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- DE LOS REYES, A. COORD. (2016). *Miradas al cine mexicano*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.

- DEUTSCHE WELLE (2024). México reconoce que hay casi 100.000 personas desaparecidas. 19 de marzo de 2024. Recuperado el 8 de abril de 2024 de: <https://www.dw.com/es/m%C3%A9xico-reconoce-que-hay-casi-100000-personas-desaparecidas/a-68610713>
- DEVER, SUSAN (2003). *Celluloid Nationalism And Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico To Fin De Siglo Mexamérica*. Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- ESTADOS UNIDOS MEXICANOS. Cien Años de Censos de Población. INEGI.
- FOSTER, DAVID WILLIAM (2002). *Mexico City in contemporary Mexican Cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- GARCÍA, GUSTAVO Y JOSÉ FELIPE CORIA (1997). *El nuevo cine mexicano*. México, D.F: Clío.
- Y RAFAEL AVIÑA (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México, D.F.: Clío.
- GARCÍA BLIZZARD, MÓNICA. (2021). Whiteness wars in *Las niñas bien*. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 18(2), 256–268. <https://doi.org/10.1080/17442222.2021.1944483>
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR Y DÉBORAH HOLTZ (eds) (1994). *Los nuevos espectadores. Cine, televisión, y video en México*. México, D.F: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones (UNAM).
- GARCÍA RIERA, EMILIO (1993). *Historia Documental del Cine Mexicano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco; México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 18 tomos.
- (1998). *Breve historia del cine mexicano 1897-1997*. Guadalajara, México: CONACULTA-IMCINE-MAPA.
- GARCÍA ORSO, LUIS. S. J. (2001) «La imagen del padre ausente en el cine mexicano 2001». *Xipe Totec*. ITESO, Guadalajara: Abril-junio 2001, No. 38, pp. 236-240.

- GOLLÁS, MANUEL (1974). «La Economía». *Historia de México*. Ed. Miguel León Portilla. Vol. 10. México, D. F.: Salvat. 11 vols. p. 60
- GONZÁLEZ GÓMEZ, MARCO ANTONIO (2003). *La política económica neoliberal en México (1982-2000)*. México, D. F.: Ediciones Quinto Sol.
- GONZÁLEZ VARGAS, CARLA (2006). *Rutas del Cine Mexicano 1990-2006*. México, D. F.: Landucci/CONACULTA/IMCINE.
- HARWOOD, SARAH (1997). *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. Nueva York: St. Martin's Press.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, RAFAEL (1999). «Melodrama and Social Comedy in the Cinema of the Golden Age». Ed. David Maciel y Joanne Hershfield. *Mexico's Cinema. A Century of Cinema and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources. Pp. 101-121.
- JAIME, EDNA (2004). «Fox's Economic Agenda». Ed. Susan Kaufman Purcell y Luis Rubio. *Mexico Under Fox*. Boulder; London: Lynne Rienner Publisher. Pp. 35-64.
- JUSIDMAN, CLARA (2006). «Los problemas sociales emergentes. Nueva agenda y capacidad de innovación de los actores públicos y privados». Ed. Rolando Cordera Campos y Leonardo Lomelí Vanegas. *De lo local a lo global: Los desafíos de la globalización y sus repercusiones sociales*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 35-48.
- KELLNER, D. (2011). *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Madrid: Akal.
- LAMAS, MARTA (2006). «¿Madrecita Santa?». *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México, D. F.: Taurus. Pp. 223-229.
- LAZCANO, HUGO. «IMPONE RÉCORD DE TAQUILLA». MURAL. 20 DE AGOSTO DE 2002.
- LÓPEZ, ANA M. (2009). «Before Exploitation: Three Men of the Cinema Mexico» en *Latsploitation, Exploitation Cinemas in Latin America*. Ed. Victoria Ruétalo y Dolores Tierney. Nueva York: Routledge. Pp. 13-33.
- (2000). «Tears and desire: women and melodrama in the 'old' Mexican cinema». Ed. E. Ann Kaplan. *Feminism and Film*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Pp. 505-520.

- MACIEL, DAVID (1999). «Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999». Eds. David Maciel y Joanne Hershfield. *Mexico's Cinema. A Century of Cinema and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources. Pp. 197-232.
- MARTÍNEZ ASSAD, CARLOS (2010). *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México, D.F: Océano.
- MEDINA ÁVILA, VIRGINIA (2024). «La ley del padre: la figura del progenitor en el cine mexicano como base del ritual familiar». en *Journal of Cultural and Creative Industries*. Pp. 1-24. Vol. 5. 2024. DOI:10.21134/qcgrxt51
- MEYER, EUGENIA (2013). *Gregorio Walerstein, hombre de cine*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma (Facultad de Contaduría y Administración).
- MEYER, LORENZO (2013). *Nuestra tragedia persistente. La democracia autoritaria de México*. México, D.F: Debate.
- MILLÁN, MÁRGARA (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrua; Programa Universitario de Estudios de Género UNAM.
- MONSIVÁIS, CARLOS (2008). Pedro Infante. Las leyes del querer. México, D.F: Aguilar/Raya en el agua.
- - -. «EL MATRIMONIO DE LA BUTACA Y LA PANTALLA» REVISIÓN DEL CINE MEXICANO. ARTES DE MÉXICO. Nº. 10, INVIERNO 1990. Pp. 36-39.
- NOBLE, ANDREA (2005). *Mexican National Cinema*. Londres/Nueva York: Routledge.
- OCHOA SERRANO, ÁLVARO Y HERÓN PÉREZ MARTÍNEZ (2000). *Cancionero michoacano, 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- PÉREZ, C. M. (2024). Crecen las parejas del mismo sexo que adoptan en Hogar Cabañas. *Notisistema*. 28 de agosto de 2024. Recuperado de: <https://www.notisistema.com/noticias/crece-las-parejas-del-mismo-sexo-que-adoptan-en-hogar-cabanias/>

- PINEDA, G. (2021). «A veinte años de Perfume de violetas: una plática con Maryse Sistach».. *Cinepremiere*. (12-03-2021). México. Recuperado el 4 de mayo de 2022: <https://cinepremiere.com.mx/perfume-de-violetas-maryse-sistach-filminlatino.html>
- POMERANCE, MURRAY (Ed.) (2008). *A Family Affair. Cinema Calls Home*. Londres/ Nueva York: Wallflower.
- RAMÍREZ-BERG, CHARLES (1992). *Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- RASHKIN, E. J. (2015). *Mujeres cineastas en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- REVUELTAS, ANDREA. (1993) «Las reformas del estado en México: del estado benefactor al estado neoliberal». México, D.F: *Política y cultura* 3, invierno, 1993. Pp. 215-229
- ROBLES, XAVIER. (2002) «El pensamiento conservador en el cine mexicano». Kanoussi, Dora. *El pensamiento conservador en México*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2002. Pp. 117-161.
- ROBLES-CERECERES, ÓSCAR FERNANDO (2002). *En el nombre de la madre. Re-configuraciones de la subjetividad femenina, la familia mexicana y la identidad nacional en el cine de María Novaro*. Tesis doctoral. Phoenix, Arizona: The University of Arizona.
- RODRÍGUEZ KURI Y R. GONZÁLEZ MELLO, (2019). El fracaso del éxito, 1970-1985. *Nueva historia general de México*. P. 699-746. El Colegio de México.
- RUBIO, LUIS (2004). «Democratic Politics in Mexico: New Complexities». Kaufman Purcell, Susan and Luis Rubio. *Mexico Under Fox*. Londres: Lynne Rienner Publisher. Pp. 5-34.
- RUÉTALO VICTORIA Y DOLORES TIERNEY, (Eds.) (2009). *L'exploitation, Exploitation Cinemas, in Latin America*. Nueva York: Routledge.

- RUÍZ, M. (20224). Así hoy luce la famosa estación de camiones en CDMX en donde mataron a Renata de la película *Amar te duele* INFOBAE. Recuperada el 20 de julio de 2024 de: <https://www.infobae.com/mexico/2024/07/03/asi-luce-hoy-la-famosa-estacion-de-camiones-en-cdmx-en-donde-mataron-a-renata-de-la-pelicula-amarte-duele/>
- RUÍZ-BERRUECOS, N. (2024). Claudia Sainte-Luce y los insólitos gestos. Revista Nexos. 23 de junio de 2024. Recuperada el 8 de julio de 2024: <https://cultura.nexos.com.mx/claudia-saintee-luce-y-los-insolitos-gestos/>
- SÁNCHEZ, FERNANDO FABIO (2010). «Introducción». Eds. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SÁNCHEZ, FRANCISCO (2002). *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cineteca Nacional, Casa Juan Pablos.
- SANTAMARÍA, FRANCISCO J. (1978). *Diccionario de Mejicanismos*. México, D.F.: Porrúa.
- SAXE-FERNÁNDEZ, JOHN (2001). «Neoliberalismo y TLC: ¿hacia ciclos de guerra civil?» *Globalización, imperialismo y clase social*. Ed. John Saxe-Fernández y James Petras. Madrid: Lumen.
- SEFCHOVICH, SARA (2008). *País de Mentiras. La distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*. México, D. F: Oceano.
- SHAW, DEBORAH. «THE FIGURE OF THE ABSENT FATHER IN RECENT LATIN AMERICAN FILMS». *STUDIES IN HISPANIC CINEMA*. REVISTA EN LÍNEA. 2004, VOL. 1 No. 2. PP. 85-101. RECUPERADO EL 20 DE JUNIO DE 2008. [HTTP://WEB.EBS-COHOST.COM.PROXY.LIB.OHIO-STATE.EDU/EHOST/PDF?VID=33&HID=105&SID=3653885D-F9D0-4FF9-BBFC-F8899937D0CC%40REPLICON103](http://web.ebs-cohost.com.proxy.lib.ohio-state.edu/ehost/pdf?vid=33&hid=105&sld=3653885D-F9D0-4FF9-BBFC-F8899937D0CC%40REPLICON103)
- SORLIN, PIERRE (1991). *European cinemas, European societies, 1939-1990*. Nueva York: Routledge.

- TUIRÁN, RODOLFO. (2001) «Estructura familiar y trayectorias de vida en México». Gomes, Cristina. *Procesos sociales, población y familia: alternativas teóricas y empíricas en la investigación*. México: FLACSO, 2001. Pp. 23-87.
- TUÑÓN, JULIA (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México, D.F.: Colegio de México/IMCINE.
- (2010) «La Revolución mexicana en el celuloide: la trilogía de Fernando de Fuentes como otra construcción de la historia». Eds. Fernando Fabio Sánchez y Gerardo García Muñoz. *La luz y la guerra. El cine de la Revolución mexicana*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- TURNER, GRAEME (1999). *Film as Social Practice*. Londres/Nueva York: Routledge.
- UC BE, PEDRO. (2014) «Entre el «derecho» de pernada del patrón y la unión legítima de la pareja maya». *Ojarasca*. Suplemento de *La Jornada*. No. 208, agosto de 2014. p. 8

V. Índice de películas

¡Qué viva México!
¡Vámonos con Pancho Villa!
¿A dónde van nuestros hijos
¿Con quien andan nuestras hijas?
Abuelita, la
Agonía de ser madre, la
Al compás del rock'n roll
Allá en el rancho grande
Amapola del camino
Amores modernos
Amores perros
Ángel de Fuego
Anoche soñé contigo
Así es la suerte
Azahares para tu boda
Barbero prodigioso, el
Bodas de oro
Bulto, el
Caifanes, los
Callejón de los milagros, el
Canoa
Caso de una adolescente, el
Castillo de la pureza, el
Chiflados del rock'n roll, los
China Hilaria, la
Cilantro y perejil

Ciudades oscuras
Como agua para chocolate
Compadre Mendoza, el
Corona de lágrimas
Crónica de un desayuno
Cuando los hijos se van (D: Julián Soler, 1968)
Cuando los hijos se van (Dir. Juan Bustillo Oro, 1941)
Cuando los padres se quedan solos
Día de las madres, el
Dictadura perfecta, la
Doña Herlinda y su hijo
Edad de la tentación, la
En este pueblo no hay ladrones
Fabulosos 7, los
Familia de tantas, una
Familia Pérez, la
Familia tortuga, la
Fernández de Peralvillo, los
Hasta morir
Hermanos del Hierro
Historia de Tokio
Infierno, el
Insólitos peces gatos, los
Jóvenes, los
Juventud desenfrenada
Juventud sin ley
Lagunilla mi barrio
Locura del rock'n roll, la
Lola
Lolo

Madre querida
Malditas sean las mujeres
Mariana, Mariana
Mecánica nacional
Mis padres se divorcian
Misterio del rostro pálido, el
Mujer del puerto, la
Mujeres de hoy
Mundo raro, un
Nosotros los Nobles
Nosotros los pobres
Novia que te vea
Olvidados, los
Pachito Rex
Papacito lindo
Pepe el Toro
Perfume de violetas. Nadie te oye
Piedras verdes
Poquianchis, las
Primera noche, la
Primo Basilio, el
Principio y fin
Prisionero 13, el
Quemar las naves
Rebelde sin causa (Rebel Without a Cause)
Rebelión de los adolescentes, la
Regresa
Rojo Amanecer
Salón México
Santa (Dir. Luis G. Peredo, 1918)

Santa (Dir. Antonio Moreno, 1931)
Santa (Dir. Norman Foster, 1943)
Santa (Dir. Emilio Gómez Muriel, 1969)
Santo y Blue Demon vs. Drácula y el hombre lobo
Segunda noche, la
Segundo aire, el
Sexo, amor y otras perversiones 2
Sexo, pudor y lágrimas
Sombra del caudillo, la
Tarahumara
Tiburoneros
Todo el poder
Tres García, los
Ustedes los ricos
Vivir mata
Y...mañana serán mujeres

Retratos de la familia en el cine mexicano. Estudio crítico

Se terminó de editar en noviembre de 2024 en las instalaciones de Partner, Aliados estratégicos para la producción gráfica. Jerez 2278 Colonia Santa Mónica. C.P. 44220 Guadalajara, Jalisco, México.

En su formación se utilizó la familia tipográfica *Trasandina*, diseñada por Fernando Diaz para TipoType.