

*Teresa: La Imagen De La Mujer
En El Cine Mexicano De 1960*
T E S I S

Que Para Obtener El Título De
Licenciado (a) En Historia

Presenta:
Navarrete Medina Ana María

Asesor:
Alfredo De La Lama García

Lectores:
Mario Antonio Santoyo Torres Claudia Patricia Pardo Hernández



Introducción

NO MÁS ESPEJOS

Altanera, intolerante, buena, mala, gorda, flaca, seria, loca y mucho más:

*Deprimida, alucinada, aburrida, generosa, malcriada, compasiva, intachable, pecadora, repulsiva, bruja,
ruin, falaz.*

Ya basta.

Tan sólo soy yo. Soy así.

Me basto con mí misma.

No más espejos.

No necesito espejos para saber quién soy.

Paulina Rivero Weber.¹

Al proponer este tema lo hice pensando en que las mujeres, en muchas ocasiones son las principales protagonistas de la literatura, el cine y la televisión. Vemos como “De sus labios han salido algunos de los pensamientos más profundos o las palabras más inspiradas que encontramos en la abundante literatura escrita por los hombres,”² aunque no sólo por ellos, sino también por las mismas mujeres que se han interesado por dejar huella de sus pensamientos. Me interesa de manera particular analizar la presencia de la mujer en el cine porque “ningún arte ha recurrido tanto como este de ‘las imágenes animadas’ al catálogo de las cosas y los seres existentes: ciudades mares, selvas, desiertos, hombres y mujeres, animales, lluvia, sol y viento aparecen con su imagen

¹ Paulina Rivero Weber, *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina*, Ed. Ítaca, México, 2007, p. 138.

² Isabel Morant, “Mujeres e Historia”, en Isabel Morant, María de los Ángeles Querol, Candida Martínez, Dolores Mirón, Reyna Pastor y Asunción Lavrín, *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 7.

‘natural’ en el cine.”³ Es decir, el cine debe contar con la apariencia de las cosas, pues tiene su origen en la fotografía que actuaba como retrato de la realidad. Entonces el cine nos permite recrear la realidad en movimiento, nos puede mostrar una concepción del mundo que trata de recrear o que de manera involuntaria recrea. Pues nada parte de la nada y aunque su cometido sea ser un elemento de recreación, de divertimento, de distracción, resulta ser un elemento de catarsis y hasta de reflexión.

Un punto que me ha parecido interesante es como a pesar de tratarse de una “producción ficticia” el cine al igual que la televisión “tiende a actuar como espejo de los valores y estereotipos que la clase hegemónica considera óptimos en la vida cotidiana.”⁴ Se puede encontrar por un lado, que se tiende a reforzar los estereotipos de género, en cuanto a las temáticas a tratar, y por el otro a encontrar ciertas producciones que son consideradas transgresoras en el sentido de que tratan temáticas que han sido o son censuradas por la sociedad de la época en que se produjeron. Por ejemplo en “los años cuarenta la sexualidad es uno de los temas velados, de los que no debe hablarse.”⁵ Esto tiene que ver de manera directa con la realidad a la que pertenece el tipo de público a quien se dirige la propuesta fílmica y sobre todo a aquella parte que se convierte en consumidor. De ahí que propusiera el análisis de *Teresa*, producción fílmica de los años sesenta y que en mi forma de verla, se trata de una innovación. Pues Teresa, la protagonista, no parece ser la típica mujer sumisa, abnegada y socialmente aceptada: la mártir, la madre que llora porque los hijos se van, sino por el contrario, se trata de una mujer ambiciosa, egoísta y sumamente hermosa...

³ José de La Colina, *Miradas al cine [artículos de crítica]*, Sep/Setentas, México, 1972, p. 9.

⁴ M. Teresa Páramo Ricoy, “Mirada de género en el aroma de las telenovelas”, en *Iztapalapa*, Año 9, Núm. 45, enero-junio de 1999, p. 262.

⁵ Julia Tuñón, “Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados del cine mexicano (1935-1955)”, en *Iztapalapa*, Año 9, Núm. 45 enero-junio de 1999, p. 238.

Por lo tanto, se puede estudiar la imagen femenina que se transmite por medio del cine, dirigido a un público en particular, el femenino, de manera específica a las amas de casa. De esta forma el cine tiene una función rectora o educativa para la sociedad. Algunas veces funciona como un manual que indica lo que se debe hacer, lo que es correcto, y esto lo hace al plasmar los arquetipos o estereotipos que son propios de una sociedad y al mismo tiempo los transmite y los refuerza. Pero también me interesa el tema, porque podemos ver como los discursos de género van transformándose con el paso del tiempo, aunque la mayoría de las veces pensemos que no lo hacen, es solo que lo hacen de manera más lenta y gradual que otras cosas. Por tales motivos el estudio que propongo tiene por objetivo explicitar los valores, normas y conductas que favorecen a una imagen femenina libre del convencionalismo que se ve reflejado en el cine mexicano de los años sesenta.

Hipótesis:

1.- Mujer que trata de cambiar los valores tradicionales de la época a su favor, tratando de convertirse en una mujer independiente que no encaja en el estereotipo tradicional con la finalidad de conseguir sus prerrogativas e intereses.

2.- Mujer que no encaja en el estereotipo aceptado socialmente, que es una transgresora, pero que al final se queda sola y arrepentida. Es decir, aquí el film actúa como educador, o más bien nos muestra una especie de moraleja, que le muestra a la mujer lo que le puede pasar si actúa de manera incorrecta según la creencia de ese momento, para que siga en su rol tradicional.

Marco teórico: De una historia de las mujeres hacia una historia de género

Como esta es una investigación histórica basada en el cine, es necesario decir, que tiene una mirada de género y por lo tanto creo necesario escribir un pequeño paréntesis que ayude a entender lo que es la historia de género ligada específicamente a la de las mujeres, puesto que en esta investigación lo que me interesa analizar es la imagen que se tiene de la mujer en la película *Teresa*.

Se trata de un pequeño recuento historiográfico de cómo se formó la historia de las mujeres y de cómo se llegó a una historia de género. Se parte del supuesto de que ellas habían sido relegadas como sujeto histórico, ya que se les consideraba una minoría, un objeto y un grupo subalterno. Ahora no parece extraño que se escriba sobre las féminas, que se les considere un sujeto del cambio histórico, por esta razón Lucía Lionetti dice que preguntarnos si las mujeres tienen una historia o si es necesario escribir sobre ellas hoy carece de sentido,⁶ puesto que hay quienes escriben sobre mujeres, pero no fue siempre así, ya que “las diversas corrientes historiográficas tanto tradicionales como renovadoras, habían marginado a la mujer de sus estudios.”⁷ Y sí hablaban sobre éstas era tan sólo de aquellas que fueron figuras notables.

Una de las primeras dudas a las que se enfrentaron las primeras investigadoras, fue precisamente si podíamos escribir una historia de las mujeres, si era necesario escribirla o si tenía sentido hacerlo y cómo se fue desarrollando. En la mayor parte de las fuentes que consulté pude ver que esta parte de la historia tiene sus orígenes en el

⁶ Lucía Lionetti, “Estudios de mujeres-estudios de género: voces, discursos y representaciones en Hispanoamérica”, en *Signos Históricos*, Núm. 13, enero-junio 2005, p. 8.

⁷ Mary Nash, “Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia”, en *Historias*, Núm. 10, julio-septiembre 1985, p. 101.

movimiento feminista contemporáneo que plantea la invisibilidad femenina en los fenómenos históricos, sociales y políticos, aunque “considerar la historia de las mujeres como un mero reflejo del desarrollo de la política feminista en la esfera extraacadémica es errar los tiros.”⁸ Porque aunque el movimiento feminista se interesa “por mejorar los espacios públicos de las mujeres como trabajadoras, activistas y autoridades políticas, [por] reclamar derechos iguales en lo económico, en lo político, social y familiar; [en] crear ligas comunales y cooperativas para ayudar económicamente a la mujer y fomentar instituciones de beneficencia,”⁹ etc., no es la única influencia para escribir una historia que comprenda a las mujeres como sujeto de estudio histórico.

Se busca hablar de la mujer de una forma diferente a la que se venía haciendo; en los años sesenta empezó otra fase de la historia en femenino, la llamada *historia contributiva*, que “representa un avance en el nivel de conceptualización con respecto a la etapa anterior, al centrar más el análisis desde la perspectiva de la mujer.”¹⁰ Es decir, hay un interés por la experiencia histórica femenina. Los estudios trataron acerca de la aportación femenina en los movimientos sociales y laborales, sólo que estas acciones se veían subordinadas en función de las acciones masculinas; como apunta Arlette Farge “la complementariedad se convierte en un principio de jerarquización de los papeles, y desde luego nos encontramos ante una complementariedad de subordinación, o de ‘oposición complementaria’, que no desvanece las divergencias y convergencias de intereses, la desigualdad de derechos, las relaciones contradictorias entre hombre y mujer en el seno

⁸ Joan Scott, “Historia de las Mujeres”, en Peter Burke, *et. al.*, *Formas de Hacer Historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 62.

⁹ Sara Buck, “Treinta años de debates feministas: México 1923-1953”, en *Sólo Historia*, Núm. 11, enero-marzo 2001, p. 45.

¹⁰ Mary Nash, *art. cit.*, p. 105.

de la pareja.”¹¹ Se han intentado superar estas limitaciones, aunque no se niegan las aportaciones de la historia contributiva a la historia de las mujeres, que ha sido de gran importancia para la creación de una base para escribir una nueva historia de las mujeres.

Fernanda Núñez, quien también está de acuerdo con que el movimiento feminista obligó a un nuevo cuestionamiento para escribir la historia de las mujeres, dice que la historia antropológica y el estudio de las mentalidades favorecieron el estudio de las mujeres.¹² También debemos considerar importante la aportación de la historia social, donde “la mayoría de los historiadores de la mujer reconocen que fue la creciente sofisticación y mejoramiento de los instrumentos analíticos y bagaje metodológico de los historiadores sociales lo que les permitió elaborar inicialmente una metodología adecuada para el análisis histórico de la mujer.”¹³ Ejemplo de esto son los métodos cuantitativos y la demografía histórica que ha “sido utilizada para observar el rol de las mujeres como agentes demográficos.”¹⁴ Aunque estos métodos tienen sus desventajas porque tratan de igual forma a ambos sexos, también son ventajosos porque permiten estudiar sectores amplios de la sociedad, ayudan a conocer tendencias en los ciclos de reproducción y son importantes para los estudios de la vida cotidiana. Igualmente son importantes las aportaciones de la psicología para los estudios de la educación, el comportamiento personal y sexual.

A pesar de que las ciencias sociales han sido importantes para el estudio de las mujeres, aportando a la misma nuevos enfoques, metodologías y técnicas, la historiadora

¹¹ Arlette Farge, “La Historia de las Mujeres. Cultura y poder de las mujeres: Ensayo de Historiografía”, en *Historia Social*, Núm. 9, invierno 1991, p. 84.

¹² Fernanda Núñez, “Es posible hacer una historia de las mujeres”, en *Historias*, Núm. 16, enero-marzo 1987, p. 36.

¹³ Mary Nash, art. cit., p. 106.

¹⁴ Fernanda Núñez, art. cit., p. 40.

Mary Nash nos dice que “la historia de la mujer no puede equipararse ni debe supeditarse a la historia social, ya que, a pesar de las perspectivas comunes y áreas de interés convergentes, la historia de la mujer no puede limitarse al estudio de la familia, de la demografía, de la esfera privada.”¹⁵

Se trata de rescatar un pasado, que muchos creían olvidado, en el que “la historia de la mujer es el rescate de información e interpretación sobre aspectos del pasado de la mujer,”¹⁶ en un contexto donde otras ramas de las ciencias sociales se han interesado por estudiar a los grupos sin historia, a las minorías y dentro de ellos a las mujeres. Aunque si reflexionamos un poco, nos daremos cuenta que las mujeres no pueden entrar en la categoría de minorías, porque poblacionalmente no lo son, pero sí son un grupo que ha estado alejado del poder como otras tantas minorías. Pareciera entonces que se trata de una historia en oposición a la historia convencional, a la historia entre vencedores y vencidos, parecería que la historia la escribe siempre el vencedor, es por ello que:

La mayor parte de la historia de las mujeres, ha buscado de alguna manera incluirlas como objetos de estudio, como sujetos de la historia. Se ha tomado como axioma la idea de que el sujeto humano universal podría incluir a las mujeres, ofreciendo pruebas e interpretaciones sobre las diversas acciones y experiencias de éstas en el pasado. Sin embargo, dado que el sujeto de la moderna historiográfica occidental suele encarnarse la mayoría de las veces en un varón blanco, la historia de las mujeres se enfrenta inevitablemente al dilema de la diferencia.¹⁷

Pero al decir, que la historia de las mujeres no puede supeditarse a la historia social, no es porque se trate de una historia de oposición, sino porque la historia social a

¹⁵ Mary Nash, art. cit., p. 107.

¹⁶ Carmen Ramos Escandón, “Quinientos años de olvido: historiografía e historia de la mujer en México”, en *Secuencia*, Núm. 36, septiembre-diciembre 1996, p. 121-149.

¹⁷ Joan Scott, art. cit., p. 71.

pesar de poner énfasis en procesos sociales de interés para las mujeres, no logra comprender su situación específica. Además de que la historia de la mujer pretende no ser un aditamento o como ya mencioné una historia de oposición, sino una historia total de la experiencia femenina en el ámbito histórico, es decir, no se trata

Ya sólo de reproducir unos discursos y unos saberes específicos de las mujeres, ni tampoco de atribuirles poderes olvidados. Lo que hay que hacer ahora es entender como se constituye una *cultura femenina* en el interior de un sistema de relaciones desiguales, cómo enmascara los fallos, reactiva los conflictos, jalona tiempos y espacios, y cómo piensa, sus particularidades y sus relaciones con la desigualdad social.¹⁸

Me preguntaba: ¿la historia de las mujeres está condenada a ser la oposición a la historia de los hombres?, ¿es una ruptura acaso con la historia, es un suplemento, una adición o una añadidura a la historia en general? O ¿habrá alguna manera de complementar la historia de las mujeres con la historia en general sin provocar una atomización de nuestra práctica histórica?

Creo que la cita anterior ayuda a esclarecer mi duda, pero aparece otra disyuntiva, pues lo que parece ser esclarecedor no lo es, es decir, utilizar el aporte metodológico de ‘cultura femenina’ no siempre ha sido el mejor camino, pues no hay un consenso como tal acerca del término. Se había tomado como una subcultura, pero dado que la mujer no es una minoría, sino a veces una mayoría, se ha dejado el concepto de *cultura de la mujer*. Algunos historiadores creen que esta cultura de la mujer no hace otra cosa que reforzar la ideología dominante de la subordinación femenina, para otros se trata no en sí de una ruptura, pero sí de una ampliación de la historiografía de la mujer. Para Smith-Rosenberg, “es precisamente en la cultura femenina –a pesar de reforzar en algunos

¹⁸ Arlette Fargue, art. cit., p. 87. El subrayado es mío.

momentos la sociedad patriarcal– donde se desarrollan, a partir de la interrelación de las mujeres, una solidaridad y conciencia feminista que van a cuestionar las mismas bases de las relaciones sociales de poder entre los sexos.”¹⁹

Por su parte la nueva historia de la mujer nos propone al sexo como categoría social, es decir el sexo femenino como un grupo social específico, que al mismo tiempo es un elemento diferenciador, al incluirlo en el análisis histórico “nuestra perspectiva del mismo proceso histórico se amplía, ya que incluye no sólo los cambios sociales, sino también las transformaciones en las relaciones entre los sexos.”²⁰ Esta categoría permitiría estudiar el tema en distintos lugares y temporalidades. Los debates, en cuanto a utilizar a la cultura de la mujer o el sexo como categoría social o algún otro aporte metodológico, aún no han terminado.

Creo que la noción de género es más apropiada e incluyente para que la historia de las mujeres no se encuentre en oposición al quehacer histórico; la noción de género es una noción incluyente porque “el género es la organización social de las relaciones entre los sexos, que incluyen relaciones de poder y, sobre todo, es la forma primaria de significación de relaciones de poder.”²¹ Es decir, el género es una categoría relacional de las comunicaciones entre los sexos (femenino y masculino); es una categoría más neutral y objetiva para designar “las construcciones culturales, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres.”²²

¹⁹ Mary Nash, art. cit., p. 114.

²⁰ *ibidem.*, p. 109.

²¹ Lucía Lionetti, art. cit., p. 10.

²² Rafael Montesinos, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Ed. Gedisa y Biblioteca Iberoamericana del Pensamiento (BIP), Barcelona, 2002, p. 19.

El género es un papel social o una identidad que se asigna a una persona dependiendo de su condición natural (biológica); es decir, define si le corresponde un rol femenino o masculino. Corresponde a una idea social sobre lo que significa ser mujer u hombre “representa la construcción de un imaginario colectivo que parece exigir a los géneros ciertas formas de comportamiento social, público o privado. En efecto, la cultura exige que los individuos se ajusten a un orden establecido, de manera que los valores y prejuicios que prevalecen en un momento determinado de la historia de una sociedad van moldeando las formas de relación e intercambio entre los géneros.”²³

Por ejemplo, que las mujeres estén reservadas para el ámbito privado y los hombres para el espacio público, y ni que decir de otras tendencias que tendremos oportunidad de apreciar en el análisis de *Teresa*, respecto al papel que desempeñan hombres y mujeres. La noción de género es más objetiva porque no podemos olvidar que en las investigaciones que estudian a las mujeres se encuentra, aunque de manera implícita o menor, un estudio de la construcción masculina. La identidad o el rol femenino y masculino siempre van a hacer referencia el uno del otro. En recientes investigaciones sobre cuestiones que atañen a los hombres, se encuentra su papel como padre, su vivencia en la andropausia, la homosexualidad, el travestismo, etc.²⁴

²³ *Ibidem*, p. 12.

²⁴ Véanse los siguientes artículos: Rocío Córdova Plaza, “El difícil tránsito de “hechiza” a “hechicera”: construcción de la subjetividad entre sexoservidores transgénero de Xalapa, Veracruz”, en *Secuencia* Núm. 66, septiembre-diciembre 2006 pp. 91-99, Patricia Ortega Silva, Laura Evelia Velázquez y María Alejandra Salguero Velázquez, “Vivencia de la paternidad desde la perspectiva de género”, en *Iztapalapa*, Año 9, núm. 45, pp. 41-57, Scott S. Robinson, “Reflexiones rústicas de la andropausia”, en *Iztapalapa*, Año 9, núm. 45, pp. 57-65, Javier Alatorre Rico y Nelson Minello Martini, “Género y masculinidad”, en *Cuicuilco*, Vol. 8, N. 23, septiembre-diciembre 2001 (Homosexualidad, género y cultura en México), pp. 15-31.

Lo propuesta es que se escriba una historia de género que sirva para explicar las relaciones sociales entre lo femenino y lo masculino, no como dos roles contrapuestos, sino como categorías relacionales. Ya que para Teresa de Lauretis, la noción de género como diferencia sexual se convirtió en una limitación, ella propone que el género representa una relación social. Teresa de Lauretis toma de Michel Foucault el término tecnología del sexo de su libro *La historia de la sexualidad*, y ella dice que “el género – como representación y autorrepresentación – es producto de diversas tecnologías sociales – como el cine, de los discursos institucionalizados, de diversas epistemologías y prácticas críticas, así como de las prácticas de la vida cotidiana.”²⁵

Se puede decir que el género es producto (y al mismo tiempo productor), de diversas tecnologías sociales. De Lauretis dice que el cine al ser una tecnología social constituye una tecnología del género;²⁶ en efecto, en el aparato cinematográfico se ve construida una relación de género que es asimilada por el público al que va dirigida cierta producción cinematográfica y en el cine es donde se pueden proponer o imponer y promover representaciones de género, en las cuáles el espectador desde su condición de género (hombre o mujer) asimila. De esta forma la noción de género puede ser un concepto utilizado para la investigación en los sistemas de comunicación y particularmente al estudio del cine percibido como una tecnología social.

²⁵ Teresa de Lauretis, “La tecnología del género”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1991, p. 234.

²⁶ *Ibidem*, p. 251.

Metodología

Para esta investigación hice un recuento historiográfico de las historias de las mujeres y de la historia de género para utilizarlo como marco teórico, ya que antes de ser un análisis de una película, es una investigación de cine con mirada de género, porque el propósito principal es estudiar la imagen femenina mostrada en el cine. Después, continué con un análisis del contexto histórico en el que se desarrolló la película; describo los conflictos sociales, políticos y económicos de fines de los cincuenta. Así como un pequeño apartado sobre los entretenimientos y los gustos de la sociedad de ese periodo. Continuó con otro apartado que detalla la formación del cine como industria, su producción y los géneros cinematográficos. También, creí necesario dedicar un apartado para el seguimiento histórico de la película *Teresa*, ya que al analizarla se debe conocer si es una producción mexicana o si se trata de una adaptación cinematográfica de otro país.

El segundo capítulo lo dividí en diferentes apartados: empecé por definir los arquetipos y estereotipos de la mujer, ya que éstos se convierten en representaciones femeninas utilizadas por el cine, como *la esposa*, *la madre*, *la hija obediente* y *la devoradora*. Para la investigación de estos capítulos utilicé bibliografía que encontré en: la biblioteca de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, la biblioteca Central de Ciudad Universitaria, la Hemeroteca Nacional de la UNAM y la biblioteca de El Colegio de México. Para definir a los estereotipos femeninos en el cine fue necesario ver las siguientes películas: *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1955), *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1957), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *La adúltera* (Tulio Demicheli, 1956), *Cortesana* (Alberto Gout, 1947), *Quinceañera* (Alfredo B.

Crevenna, 1960), *Ensayo de un crimen* (Luis Buñuel, 1955), *La mujer marcada* (Miguel Morayta, 1957), *Señoritas* (Fernando Méndez, 1959), *La doncella de piedra* (Miguel M. Delgado, 1956). Estas películas las vi en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Salón Cinematográfico Fósforo; las últimas cuatro películas no las utilicé para esta investigación. El personal de la filmoteca que me atendió, siempre, se mostró muy amable conmigo, además de servicial, agradezco sus comentarios y la facilidad para consultar el guión cinematográfico de *Teresa*, así como la transcripción del mismo que presenté en el anexo.

Otras películas que utilicé en esta investigación son: *La mujer del puerto* (Servando de la Garza prod., 1933), *La devoradora* (Fernando de Fuentes) y *Teresa* (Alfredo B. Crevenna, 1961); estas películas las compré. En mi tercer capítulo describo la película *Teresa* para presentar el personaje de Teresa Martínez que es el que analizo en el último capítulo. En la descripción de la película puse imágenes de la misma, que pude obtener al utilizar el programa de computadora “neroshowtime” que permite ver películas escena por escena y copiar imágenes. Este programa lo utilicé para copiar imágenes de diferentes películas; estas imágenes están en el segundo capítulo. Además, utilicé el programa “ilustrator” cuando trato de mostrar secuencias de las películas.

En el último capítulo analicé a *Teresa*, para ello, la comparé con la película *Quinceañera* a la que no le dediqué un apartado de seguimiento histórico porque no lo creí conveniente ya que al principio no la había contemplado para el análisis de *Teresa* y porque en el segundo capítulo la utilizó para el estereotipo de la *hija obediente*. En este capítulo utilicé propaganda de la película *Teresa* que encontré en la Hemeroteca Nacional; esta propaganda es de *El Universal* de 1961, se trata de fotocopias del

periódico en microfilm y como las copias de una plana completa se fotocopian en cuatro partes, para unir las utilicé el programa “adobe photoshop” y esta propaganda la muestro en el anexo. Para esta investigación no sólo fue necesario hacer una investigación histórica, fue necesario acercarme al cine mexicano y a técnicas propias del diseño al utilizar los programas ya mencionados.

Capítulo I.- De la vida y los sueños al celuloide

Si bien es cierto que esta es una investigación de historia con mirada de género no dejé la oportunidad de acercarme al cine que como afirma Julia Tuñón es “una materia ilusoria, hecha de luces y sombras proyectadas en una pantalla blanca, imágenes sonoras en movimiento proyectadas en un ambiente silencioso y oscuro. Es un material intangible, pero preciso que convoca a la fascinación.”²⁷ El cine es un espectáculo, un divertimento que sirve como distracción después de un arduo día de trabajo. También las películas cobran sentido solamente en el contexto en que se producen, porque muestran la mentalidad de la época y por lo tanto pueden ser estudiadas como fuente primaria para el historiador. Es decir, considero que tratar al cine dentro de la historia es un tema excitante, fresco e innovador.

Por lo tanto se hablará de algunas problemáticas sociales de finales de la década de los cincuenta, de a quiénes va dirigido el cine, los lugares que se utilizaron como salas, el número de películas que se proyectaron y géneros que trata el cine.

²⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, 1998, p. 13.

Los conflictos sociales a fines de los cincuenta

En este tiempo México se perfila como un país moderno tendiente a la industrialización que comienza a existir a partir de la Segunda Guerra Mundial y el conflicto bélico en Corea; aspectos que favorecieron a la economía mexicana. Así pues, la idea de que México era un país agrario quedó relegada de cierta forma. El sector manufacturero creció, pero al terminar el conflicto de Corea (1953) las condiciones de bonanza por la guerra terminaron y se temía que el progreso decayera. Para la mitad de los años cincuenta la economía mexicana había perdido su dinamismo.

Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) había comenzado su periodo con ciertos problemas políticos, pero sobre todo económicos pues había heredado “un país cuya imagen más distintiva era el despilfarro y la corrupción. Los altos funcionarios públicos y el jefe de éstos, Miguel Alemán, habían hecho de los fondos públicos del país un objeto de negociación, de especulación y de altísimas utilidades personales.”²⁸ Ante esta problemática económica, sobrevino la devaluación del peso en 1954. Las demandas de los sectores empresariales y populares se hacen más potentes y entonces se perfila la idea de que la industrialización es necesaria para conseguir el despegue económico.

Medidas como la devaluación de 1954 trataron de ajustar al peso a su valor real; de detener el alza acelerada de los precios, así como la fuga de capitales y el deterioro del nivel de vida de los trabajadores. Después de 1954 se inició una política para el desarrollo económico del país. Para ello se alentó el proceso de industrialización basado en la inversión extranjera, se favoreció a la iniciativa privada con el incremento de estímulos

²⁸ José Luis Reyna, *Historia del movimiento obrero. De Adolfo Ruíz Cortines a Adolfo López Mateos, 1952-1964*, t. 12, Siglo Veintiuno Editores, México, 1981, p. 40.

fiscales con lo que por un periodo (de 1958 a 1970) la economía creció con estabilidad y poca inflación. Esta política se conoció como desarrollo estabilizador.²⁹

El efecto inmediato fue la aceleración de la espiral inflacionaria, pero “gracias a la disciplina política impuesta por sus líderes y el gobierno al movimiento obrero y a la mejora en la balanza de pagos, empezó a tomar forma la tan buscada estabilidad cambiaria, salarial y finalmente de precios.”³⁰ Durante los años cincuenta el crecimiento económico y la estabilidad política eran considerados los signos más destacados del país; los salarios de los trabajadores empezaron a mejorar (aunque no para todos los rubros). Un año después de la devaluación los precios se estabilizaron, lo que provocó que durante 1955 y 1956 hubiera un incremento en la producción, situación propicia para la inversión privada. También, se fortalecieron las finanzas públicas debido a las recaudaciones fiscales y a los créditos internos y externos.

Durante este tiempo el fomento a la agricultura fue moderado y por lo que la producción agraria creció poco, de forma contraria la promoción del sector industrial fue mayor, pues se trato de que la iniciativa privada aumentara sus inversiones. Para ello era necesario motivarlas eximiéndolas de algunos impuestos. Al mismo tiempo, se establecieron nuevas normas arancelarias que favorecieron a las industrias nacionales que estaban en desventaja frente a las extranjeras. Una motivación fue la promulgación de la Ley de Fomento de Industrias Nuevas y Necesarias (4 de enero de 1955) que buscaba beneficiar a las industrias *nuevas* o *necesarias*. Las industrias se clasificaban en básicas³¹,

²⁹ Luis Aboites, *El último tramo 1929-200*, en Pablo Escalante, (et.al.) *Nueva historia mínima de México*. México, El Colegio de México, 2004, p. 276-277.

³⁰ Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la Revolución*. Ed. Cal y Arena, México, p. 200.

³¹ Eran básicas las que producían materias primas, maquinaria, equipo, es decir, las que producían para la industria y la agricultura.

semibásicas³² o secundarias. Esta ley no protegía a todas las industrias: para su aplicación bastaba que las industrias produjeran artículos *nuevos* y no que la industria fuera eficiente. Tampoco definía exactamente lo que era una industria *necesaria* y a pesar de que en un principio sólo se debería aplicar a las industrias mexicanas pronto las empresas extranjeras gozaron de estos beneficios.³³

En ese mismo año (1955) fue creada la Ley de Impuestos y Fomento a la Minería: se pretendía volver a impulsar dicho sector mediante “un sistema de convenios fiscales y de subsidios cuya aplicación permitió crear un clima favorable para realizar nuevas inversiones, facilitar las operaciones con los capitales ya invertidos y conceder un tratamiento especial a los pequeños y medianos productores que en su mayoría operan con capital nacional.”³⁴ La iniciativa fue recibida con buenos ojos debido al deterioro de la minería, pero no se logró ayudarla porque los precios de la maquinaria eran muy elevados y los yacimientos explotados estaban deteriorados.

En 1956 llegó la noticia al país acerca de la revolución húngara. Los inmigrantes húngaros querían que se les abrieran las puertas como refugiados. Octavio Paz, que era director de Organismos Internacionales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, recomendó al gobierno mexicano brindarles su ayuda, también pidió que se reconociera a la China maoísta.³⁵ Estas recomendaciones se quedaron en eso, en recomendaciones, pues

³² Son las que satisfacen las necesidades de la población: herramientas, aparatos, artículos.

³³ Olga Pellicer de Brody y Esteban L. Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, t. 23, 2ª reimp., El Colegio de México, México, 1988, p. 194-197.

³⁴ *Ibidem*, p. 198.

³⁵ Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Maxi Tusquets Editores, México, 2009, p. 227.

para esos años se estaba en plena guerra fría, por lo mismo se trataba de mantener una relación estable con Estados Unidos.

Prueba de esa dependencia hacia Estados Unidos es la crisis de agroexportación iniciada en 1954 y que llega hasta 1956. En esos años los precios del algodón y del café se desplomaron.³⁶ Además, la repatriación de braceros, provenientes de Estados Unidos, contribuyó a que se agudizan los problemas en el campo, muchos de ellos empezaron a invadir tierras y otros inmigraron a la ciudad. México trató de tener una política conciliadora con Estados Unidos, siempre en defensa de la política de no intervención. A pesar de esta cautela llegó a tener fricciones; por ejemplo, la actitud crítica del gobierno mexicano ante el golpe de Estado que organizó Estados Unidos en contra del gobierno guatemalteco de Jacobo Arbenz.

Ante la situación creada a partir de la guerra fría y el anticomunismo, los políticos mexicanos hicieron un llamado a la “unidad nacional”, es decir, proponían que se olvidaran las ideologías y que todo marchara lo mejor posible, aunque la inquietud de los trabajadores estaba presente. Hubo pocos movimientos huelguistas, de estos primeros intentos de huelgas, encontramos a los profesores de primaria del Distrito Federal. Su movimiento huelguista comienza a gestarse desde 1955, en el que participan maestros del interior de la República debido a los bajos salarios y a su deteriorado nivel adquisitivo. La situación se agravó en 1956 pues las demandas ya no solamente eran salariales, sino también por la democracia sindical, pues se impuso la toma de posesión de Enrique W. Sánchez como Secretario General del Sindicato Nacional de Trabajadores de la

³⁶ Armando Bartra, “Los movimientos campesinos 1934-1980”, en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *Primer simposio sobre historia contemporánea de México 1940-1984. Inventario sobre el pasado reciente*, prólogo de Francisco Pérez Arce, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, p. 252.

Educación (SNTE). Ante esta práctica impositiva surge la oposición de la sección IX³⁷ del SNTE y empiezan a movilizarse junto con padres de familia para pedir aumento salarial del 30%. El 5 de julio de 1956 son atacados por un grupo de choque.

Cinco días después se manifestaron cerca de 20 mil personas en Palacio Nacional para hacer llegar el pliego petitorio al presidente de la República; los dirigentes del SNTE, pidieron a esta comisión Pro Pliego Petitorio que disolvieran el movimiento; no fue así y se convocaron varios actos públicos. Para diciembre de 1957 esta sección cambio su nombre a Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM) y entregó sus demandas al Comité Ejecutivo Nacional (CEN) reconociendo al sindicato y aparentemente se disolvieron.³⁸ Este movimiento alcanzó su punto más álgido en abril de 1958, ya que en ese año se unieron otros movimientos huelguistas.

El primero de esos movimientos iniciados en 1958 fue el movimiento de telegrafistas. Ellos empezaron con actos de tortuguismo en el servicio telegráfico el 4 de febrero de 1958, por lo que la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas mandó a 27 operadores para que trabajaran en lugar de los huelguistas. Ante esta iniciativa de la SCOP los telegrafistas comenzaron un paro el 6 de febrero; pedían: la revocación de los 27 operadores, un aumento salarial del 50%, así como la renuncia del administrador central de la Oficina de Telégrafos.³⁹ A los cuatro días fue satisfecha su primera demanda, y Adolfo Ruiz Cortines les prometió 21 millones de pesos para los trabajadores de telégrafos, telecomunicaciones y postales. Los telegrafistas consideraron

³⁷ Formaron una organización independiente que recibió el nombre de Lucha Pro Pliego Petitorio y Democratización de la Sección IX. Aurora Loyo Brambila, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, 5ª reimp., Ed. Era (Colección Problemas de México), México, 1998, p. 38.

³⁸ *Ibidem*, p. 42.

³⁹ *Ibidem*, p. 69 y J. de Jesús Nieto López, *Diccionario histórico del México Contemporáneo (1900-1982)*, Ed. Alhambra Mexicana, 1986, p. 121.

el aumento muy pequeño y continuaron el paro de labores, mismo que se suspendió el 22 de febrero ante las promesas de que no habría represalias en contra de ellos y de que sus demandas serían revisadas. El 7 de marzo los telegrafistas se desligaron de la SCOP.⁴⁰

Paralelo al movimiento telegrafista, surgen otros movimientos huelguísticos: magisteriales, ferrocarrileros y estudiantiles. 1958 era un año difícil, pues era un año electoral, en este contexto Othón Salazar organizó una manifestación en abril en el zócalo capitalino para demandar 40% de aumento salarial, a la que se sumaron maestros, estudiantes, ferrocarrileros, telegrafistas y petroleros. La manifestación fue disuelta: “El cuerpo de granaderos desplegó una brutalidad desproporcionada y atacó ferozmente a los manifestantes que huían aterrados.”⁴¹ El 16 de abril empezó el paro de labores. Las declaraciones del SNTE restaban importancia y objetividad a los profesores de la sección IX, argumentaban que los profesores eran parte de un plan para desquiciar al país o que el MRM usaba tácticas anarquistas,⁴² todo con la finalidad de desprestigiar y disminuir la base social de la sección IX.

Casi todo el mes de abril hubo manifestaciones de apoyo a los maestros; el 25 de abril fue entregado el pliego petitorio a la SEP. Los maestros solicitaban reivindicaciones económicas (aumento salarial de 40%, sueldos suplementarios de \$9.00 por día y 10% para efectos de jubilación, 2 meses de salario como aguinaldo, \$60.00 al mes para transporte), y reivindicaciones sociales (construcción de un sanatorio y guarderías). Demandas que se fueron politizando al cuestionar el funcionamiento de los sindicatos. En mayo la sección IX se instaló en la SEP y pedía la resolución a sus demandas, mientras

⁴⁰ *Ibidem*, p. 121.

⁴¹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, t. 1, 6ª reimp., Ed. Planeta, México, 1992, p. 158.

⁴² Aurora Loyo Brambila, *op. cit.*, p. 46.

que el SNTE acusaba a los maestros del DF como privilegiados frente a los profesores rurales para que no respaldaran su lucha

Los brotes de inconformidad se extendían por diversos grupos magisteriales del país. En las escuelas normales rurales se había iniciado una serie de paros progresivos en demanda de 600 becas y de la construcción de tres internados. En el estado de Morelos, cundía la agitación provocada por la suspensión en el pago de sueldos a los servidores públicos y a los maestros del estado. En Baja California norte, los maestros estatales se habían lanzado a la huelga en demanda de que sus sueldos fueran igualados a los percibidos por los maestros federales.⁴³

A pesar de estos brotes de inconformidad el movimiento magisterial no perdió el respaldo de otros grupos, ni siquiera cuando fueron tachados de exclusionistas por no defender a todo el magisterio nacional. Ante la negativa de abandonar el edificio de la SEP comenzaron las negociaciones con el licenciado Benito Coquet el 10 de mayo con la condición de suspender el paro, petición que fue rechazada, pues perderían el único medio de presión que tenían los maestros del MRM y el 15 del mismo mes, Adolfo Ruiz Cortines informó que a partir del primero de julio les otorgaría a los maestros de toda la nación su tan pedido aumento salarial. La sección IX rechazó el aumento. El 3 de junio, cuando se conoció el aumento salarial de \$150.00 al mes, con lo que su sueldo se elevaría a \$1 030.00 al mes⁴⁴, se retiraron de la SEP y dos días después terminó la huelga y se reanudaron las clases.

Los disturbios no quedaron ahí, pues los ferrocarrileros estaban, también, descontentos, venían pidiendo aumento salarial desde el año anterior; éste fue concedido pero no les pareció suficiente. Como medida preventiva se creó en mayo de 1958 la Gran

⁴³ *Ibidem*, p. 53-54.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 65.

Comisión Pro Aumento de Salarios (Demetrio Vallejo era su representante), días después se planteó una propuesta para un aumento de \$350.00, que los representantes de las secciones ferrocarrileras consideraron excesivo y sólo aprobaron \$200.00, “La comisión no estaba conforme y quería que se lucharan por los 350 pesos, pedía, además, que se depusieran a los líderes locales y presionar al comité ejecutivo para que reconociese a los nuevos dirigentes. Esto se conoció como el Plan del Sureste, porque lo propuso el delegado de Chiapas y fue apoyado por Demetrio Vallejo y la sección 13.”⁴⁵

Con esto empezó el movimiento ferrocarrilero, movimiento que ha sido considerado como el de mayor importancia dentro de este periodo; las causas, como en los otros movimientos, obedecen al deterioro de los niveles de vida de los trabajadores, es decir, a los pobres salarios y al charrismo sindical. Se dio como plazo para negociar del 15 al 25 de junio; la respuesta fue negativa a sus demandas, lo que generó la suspensión de labores a partir del 29 de junio y paros escalonados; dos días después el gobierno propuso un aumento de \$215.00 que fueron aceptados por los ferrocarrileros, pero también pedían la renuncia de Jesús Ortega de la secretaría general del STFRM. El 12 de julio se citó a la VI Convención Nacional Ordinaria del STFRM en donde se eligió un nuevo comité ejecutivo, en el cual Vallejo quedó como secretario general, pero no fue reconocido ni por la empresa ni por el Estado que reconocían como nuevo líder a Salvador Quesada, quien sancionó a los seguidores de Vallejo.

De esta forma, empezaron los paros laborales el 26 de julio; ante esta situación el secretario de Gobernación puso como condición para la negociación la suspensión de los paros, pero el gobierno ruizcortinista mandó al ejército para que ocupara las

⁴⁵ José Agustín, *op. cit.*, p. 162.

instalaciones ferrocarrileras el 2 de agosto. A pesar de la represión los obreros no cedieron, el gobierno tuvo que liberar a los presos y a convocar a nuevas elecciones en 15 días, así como también prometió reponer a los trabajadores despedidos, liberar a los trabajadores presos, pagar los salarios caídos y retirar al ejército. En las nuevas elecciones la planilla de Vallejo obtuvo el triunfo con 59 759 votos.⁴⁶

Por su parte los empresarios se quejaban de estos movimientos, reclamaban una solución pronta y criticaban el mal uso que daban los trabajadores a su derecho de huelga. Estas quejas y sugerencias fueron manifestadas por medio del Centro Patronal del Distrito Federal en un desplegado de prensa que decía:

Urge reglamentar la huelga debidamente para impedir que se lleva a efecto CON FINES AJENOS AL TRABAJO, porque arma tan peligrosa en manos de gente sin moral y poco responsable, es una constante amenaza no sólo para una determinada empresa y para la economía del país, sino para el gobierno mismo y para las grandes industrias que maneja éste en su calidad de “Estado patrón”.

[...] Los resultados están a la vista: TELEGRAFISTAS; después MAESTROS; más tarde PETROLEROS y ahora FERROCARRILROS. Todos ellos usando los derechos que tan ampliamente les fueron concedidos sin siquiera merecerles o entenderlos. Ahora desconocen a sus líderes controlados, hacen paros y obligan al gobierno a CONCEDERLES CASI TODO LO QUE PIDEN, Y esto parece ser sólo el principio.⁴⁷

Los empresarios también veían con recelo el uso de la fuerza que podría utilizar el gobierno en contra de los movimientos huelguistas; consideraban que esta medida no lograría la estabilidad en el país y de lograrla sería efímera por lo tanto creían que.

1] Es urgente reglamentar debida y cuidadosamente el derecho de huelga para que no se lleve a cabo con fines ajenos al trabajo.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 161-167 y J. Jesús Nieto López, *op. cit.*, p. 116

⁴⁷ Desplegado del Centro Patronal del Distrito Federal, en *Excélsior*, 6 de agosto de 1958.

2] Establecer sanciones penales efectivas para quienes lleven a cabo paros, especialmente en aquellas empresas que sean privadas; oficiales o descentralizadas pero que afecten servicios públicos; y

3] Sujetar invariablemente las solicitudes de aumento de salarios a las posibilidades económicas de las empresas, ya sean privadas u oficiales.⁴⁸

Este desplegado empresarial mostraba un clima de desconfianza respecto al gobierno por su comportamiento con los movimientos huelguistas. Aunque la burguesía empresarial no se mostraba tan descontenta, como años después sí lo estaría con algunas declaraciones del gobierno entrante. También es necesario decir, que si los movimientos huelguistas resultaron triunfantes fue porque se encontraban en un tiempo favorable: 1958 era un año electoral y prácticamente el poder se encontraba un tanto diluido, ya que Adolfo Ruíz Cortines se encontraba al final de su sexenio y no podía concluirlo con un saldo negativo de represión y por otro lado el siguiente presidente todavía no asumía el cargo y por lo tanto no tenía las facultades necesarias para hacer algo. El nuevo presidente que tomó protesta el 1 de diciembre, de ese mismo año, fue Adolfo López Mateos,⁴⁹ resultó electo con un 90.43%, que equivalen a 6 767 754 votos, de los 7 483 403 votos totales;⁵⁰ debido a los últimos problemas del país (los movimientos huelguistas) López Mateos trató de formar un gabinete fuerte que lo ayudara con los asuntos del país.⁵¹

⁴⁸ Desplegado del Centro Patronal del Distrito Federal, en *Excélsior*, 6 de agosto de 1958.

⁴⁹ La designación de los contendientes comenzó en 1957; los precandidatos eran Ignacio Morones Prieto (secretario de Salubridad), Gilberto Flores Muñoz (ministro de Agricultura), Ángel Carvajal y Adolfo López Mateos. De éste casi no se hablaba, se cree que fue por su comportamiento conciliatorio en 1954 con los obreros, por lo que Ruíz Cortines lo eligió, véase José Agustín, *op. cit.*, p. 155.

⁵⁰ J. de Jesús Nieto López, *op. cit.*, p. 68.

⁵¹ El gabinete lo conformaron: Ernesto Uruchurtu (Departamento del DF), Humberto Romero (secretario particular), Donato Miranda Fonseca (Secretaría de Presidencia), Jaime Torres Bodet (Secretaría de Educación Pública), Manuel Tello (Secretaría de Relaciones Exteriores), Javier Barrios Sierra (Secretaría de

La economía se encontraba en recesión por lo que el gobierno de López Mateos empezó a incrementar sus inversiones, atrajo créditos del extranjero y se trató de equilibrar la balanza de pagos. También se reforzó la infraestructura de las industrias eléctrica, siderúrgica y petrolera, además, se dio mayor importancia a la industria petroquímica⁵² al invertir en ella, ya que los empresarios no lo hicieron. Estas medidas eran para “mitigar un tanto la tendencia hacia la desigualdad en la estructura social propia del tipo de desarrollo económico prevaleciente y que había generado malestar entre ciertos grupos sindicales.”⁵³

En febrero de 1959 el sindicato ferrocarrilero pedía una nueva revisión del contrato colectivo. Pedían 16.66% sobre los \$215 del año pasado, atención médica, 10% de fondo de ahorro y construcción de casas habitación. El 25 de febrero estalló la huelga, pero la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje la declaró inexistente. Un mes después comenzaron los paros escalonados en los ferrocarriles del Pacífico, Mexicano y Nacionales y el 28 de marzo entró el ejército a las instalaciones; en los siguientes días los trabajadores empezaron a ser despedidos masivamente. Por último Demetrio Vallejo y Valentín Campa fueron detenidos y sentenciados a 17 años de prisión.⁵⁴

Para julio, la sección IX del magisterio redactó un documento con nuevas demandas (\$350.00 para los maestros de horario diurno y \$175.00 para el horario nocturno), pero Torres Bodet (secretario de la SEP) les hizo saber que no había recursos para hacer cumplir sus peticiones. Las negociaciones, los paros y las manifestaciones se

Obras Públicas), Gómez Huerta (jefatura del Estado Mayor), Antonio Ortiz Mena (Secretaría de Hacienda) y Gustavo Díaz Ordaz (Secretaría de Gobernación), véase Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 248.

⁵² Véase, José Agustín, *op. cit.*, p. 181.

⁵³ Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al cambio”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia General de México*, 9ª reimp., (versión 2000), El Colegio de México, México, 2008, p. 902.

⁵⁴ José Luis Reyna, *op. cit.*, p. 84-87 y J. de Jesús Nieto López, *op. cit.*, p. 116-117.

extendieron por todo el año; durante ese tiempo el Comité Ejecutivo de la sección IX fue depuesto. El 10 de junio de 1960 los maestros pidieron que el comité fuera reconocido y que la SEP contemplara sus problemas. El 4 de agosto maestros, normalistas y estudiantes programaron una marcha desde la Escuela Normal de Maestros, pero el edificio fue custodiado por el ejército, se reprimió la marcha con un saldo de 500 heridos; como resultado de la represión los maestros decidieron regresar a sus actividades el 31 de agosto; muchos de estos profesores perdieron sus plazas.⁵⁵

Estos movimientos obreros y populares fueron en su mayoría de carácter urbano y estuvieron en primer lugar para el Estado, pero no se puede olvidar la importancia del movimiento campesino que siguió su curso paralelo a los movimientos obreros, ya que

mientras los ferrocarrileros vallejistas, los maestros de la Sección IX y los estudiantes del DF se lanzaban a la lucha, los campesinos de Morelos, Sonora, Sinaloa y Baja California hacían lo propio; en los mismos meses en que miles de obreros se iban a la huelga, millares de campesinos tomaban las tierras; si los maestros eran acibillados en el Monumento a la Revolución, los campesinos lo eran en el latifundio de Cananea; y poco antes de que Demetrio Vallejo cayera en la cárcel por huelguista, era encarcelado Jacinto López por tomatiembras.⁵⁶

Los problemas campesinos comenzaron desde 1954 en que fueron deportados miles de braceros que trabajaban en Estados Unidos, factor que se suma al colapso algodonero de 1956 en el que muchos campesinos se quedan sin trabajo y sin tierras. En 1958 las demandas por tierra comenzaron a intensificarse, pero no se les prestó tanta atención debido a las huelgas obreras en el país.

⁵⁵ Aurora Loyo Brambila, *op. cit.*, p. 90-99

⁵⁶ Armando Bartra, "Los movimientos campesinos 1934-1980", en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *op. cit.*, p. 252.

La situación era grave y los disturbios en el campo se incrementaban día a día, en el siguiente fragmento se puede notar su desesperación:

Los trabajadores del campo se encuentran ya desesperados ante tanta promesa y tanto engaño. Diariamente se declara que no hay tierras que repartir y todos los días se enteran de cómo surgen nuevos latifundios y crecen los ya existentes. Y la rebeldía estalla cuando en cada obligada invasión de tierras que han hecho los campesinos se dan cuenta que se lesiona a los nuevos hacendados de la revolución: exministros, embajadores, caciques, exgobernadores, generales, etcétera, que a gritos dicen que se viola la ley y piden que se les proteja. La verdad es que fue más fácil a la revolución mexicana repartir entre los campesinos las haciendas del porfirismo, que destruir los latifundios formados al amparo de la propia revolución.⁵⁷

El descontento era porque uno de los principios de la Revolución no se había cumplido, parecía tan lejano aquel grito de “tierra y libertad”. Los campesinos comenzaron su movimiento con huelgas de hambre; y unidos a la Unión General de Obreros y Campesinos de México (UGOCM) comenzaron a invadir latifundios en el norte del país. Estas invasiones se prolongan hasta 1961. Para tratar de paliar la situación el gobierno emprendió una reforma agraria y comenzó a repartir tierras, se reorganizaron los ejidos, pero estas tierras eran de baja calidad: “Si el país tenía doscientos millones de hectáreas y sólo el 15 por ciento de ellas eran en verdad aptas para el cultivo, ¿qué clase de tierra había repartido López Mateos? Los montes y las peñas, dirían sus críticos.”⁵⁸

Ante todo este descontrol generado por los movimientos huelguistas (magisterial y ferrocarrilero, principalmente) y los movimientos campesinos, el país se ve envuelto en un problema internacional; mismo que sirvió para distraer a la opinión pública de lo que pasaba con los movimientos, ya mencionados, y para conseguir su apoyo. El conflicto

⁵⁷ Carta de apoyo a Jacinto López, publicada por César Martino; citada en *ibidem*, p. 253.

⁵⁸ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 263.

empezó cuando un barco camaronero mexicano se acercó a la costa guatemalteca y fue atacado por el ejército guatemalteco. El delito era la pesca clandestina que tenía sus orígenes desde 1954 y se creía que estos barcos no solamente contrabandeaban con la pesca sino también armamento. El 31 de diciembre de 1958 cinco embarcaciones mexicanas⁵⁹ se acercaron al territorio guatemalteco, la tripulación de dos de ellas fueron llevadas al puerto de Champerico (Guatemala). En el abordaje resultaron heridos 12 miembros de la tripulación que fueron llevados al hospital y los diez restantes fueron consignados por robo.

El gobierno de Miguel Ydígoras Fuentes presentó sus quejas y dijo que no le había quedado otro remedio. La Organización de Estados Americanos condenó la represión guatemalteca. En la ciudad de México empezaron mítines de protesta contra el arresto de pescadores mexicanos, por lo que el 7 de enero la embajada mexicana envió una nota en la que:

Hacia responsable a aquel gobierno [al guatemalteco] por el atentado que provocó la muerte de tres nacionales, y rechazaba, además, los calificativos de *piratas*, *filibusteros* y *bandidos* asignados a los pescadores mexicanos. Al considerar un hecho como un “acto profundamente hostil hacia la nación mexicana”, el gobierno pedía una adecuada satisfacción, así como las siguientes excusas por parte de aquel gobierno, además de una indemnización justa y razonable para los deudos de los marinos muertos, para los heridos, y por el daño causado a sus embarcaciones.⁶⁰

Mientras la población mexicana apoyó las medidas del gobierno de López Mateos, también se daba una ola nacionalista y antimexicana en Guatemala. Como no había negociaciones entre los dos países y Guatemala no había aceptado que el caso se

⁵⁹ *San Diego, Águila IV, Eugenia XII, Miguel Z., Camaronera VII Elizabeth.*

⁶⁰ María Eugenia Valle Prieto, “Cronología del incidente entre México y Guatemala en 1959”, en *Historias*, N. 22, abril-septiembre de 1959, p. 125.

presentara en La Haya, el gobierno de México optó por romper relaciones con Guatemala el 23 de enero de 1959. El 21 de febrero el gobierno guatemalteco anunció que entregaría las embarcaciones y que multaría a los pescadores con 55 quetzales cada uno; mientras que el gobierno mexicano se haría cargo de las indemnizaciones para los familiares de los pescadores heridos y muertos. El conflicto terminó cuando regresaron los pescadores y para septiembre se restituyeron las relaciones diplomáticas.⁶¹

En realidad no fue un conflicto tan fuerte, sino que fue agrandado por los medios de comunicación como la prensa y la radio de cada país. Este conflicto ayudó a distraer a los sectores populares de los problemas de los huelguistas magisteriales, ferrocarrileros, telegrafistas y estudiantes. Al exaltar el sentimiento nacionalista de la población mexicana, ante el problema guatemalteco, sirvió para que diferentes sectores de la sociedad se unieran y apoyaran al entrante presidente Adolfo López Mateos y que éste obtuviera su reconocimiento.

Este conflicto internacional y los conflictos con los trabajadores resultaron tan preocupantes para el país como los que se tuvieron con los empresarios. Éstos amenazaban con retirar sus inversiones y así acelerar una fuga de capitales que afectaría a la economía nacional. Y aunque los conflictos con los empresarios no se manifestaron tan abiertamente mientras estaban los problemas sindicales, la burguesía empresarial se mostró más enérgica ante la radicalización del discurso oficial: el 24 de junio de 1960 los dirigentes del PRI, ofrecieron un banquete, en el que Alfonso Corona del Rosal expresó que ante los problemas del país había sido muy atinada la “izquierda”; declaración que resultó alarmante para los empresarios. Del Rosal, tres días después, trató de suavizar su

⁶¹ *Ibidem*, p. 127.

declaración al identificar a la izquierda con el avance nacional. López Mateos al querer mostrar un gobierno progresista decide definir a su gobierno como “de extrema izquierda dentro de la Constitución.”⁶² El sector empresarial se oponía a esta declaración; pues eran abiertamente anticomunistas. Además de que el triunfo de la revolución cubana era reciente y se le consideraba un peligro por su acercamiento a la Unión Soviética. Las relaciones entre empresa y Estado se normalizaron hasta diciembre de 1960.

La nacionalización de la industria eléctrica inició un nuevo desacuerdo entre burguesía y Estado. La industria eléctrica estaba, prácticamente, en manos de dos empresas extranjeras (Mexican Light & Power Co y American & Foreign Power Co.) ya que otras pequeñas industrias eléctricas habían sido absorbidas por el Estado. Las dos empresas no se opusieron a la compra y de hecho la transacción fue rápida, además de que la industria eléctrica se encontraba en malas condiciones: “había innumerables tarifas, sin ningún criterio que las uniformara; los sistemas de generación y distribución de energía obedecían a los intereses particulares de las compañías, pero no a las necesidades del país.”⁶³ Por estos motivos el Estado optó por la mexicanización de esta industria, pero el sector empresarial lo tomó como una intervención del gobierno a la economía, pues las cámaras de comercio (CONCAMIN, CONCANACO, COPARMEX) creían que era mejor que la industria se pusiera a la venta para los particulares.

⁶² Juan Manuel Martínez Nava, *Conflicto Estado empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*, Ed. Nueva Imagen, México, 1984, p. 132.

⁶³ José Luis Reyna, *et al*, *Tres estudios sobre el movimiento obrero en México*. El Colegio de México, México. 1976, p. 166.

Con el desplegado titulado “¿Por cuál camino señor Presidente?”⁶⁴ Se llega al punto más álgido de esta situación; el desplegado fue contestado al siguiente día por el secretario de Hacienda y respondía que la compra de la empresa eléctrica fue para mejorar el desarrollo del país y pedía a las cámaras industriales que se tranquilizaran pues no se nacionalizarían otras empresas y que en otras ocasiones son ellos (los empresarios) quienes reclaman la intervención del Estado para hacer progresar sus negocios.⁶⁵

En 1961 el problema magisterial seguía siendo de gran importancia, ya que afectaba a la población escolar y a los mismos programas de educación,⁶⁶ sobre todo a nivel primaria. Se trató de renovar los planes de estudio desde preescolar hasta secundaria, al igual que el de la Normal. Situación que trató de paliarse con el Plan de Once Años para poder incorporar a la primaria a niños que no recibían educación. Dentro de este plan y para hacer llegar la educación al interior de la República se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito (desde 1959); “la expedición del texto gratuito tendía a igualar la educación que se proporcionaba en las zonas urbanas y en las rurales, así como la impartida por las escuelas federales, las estatales, las municipales y las privadas. Con esto también se buscó que la educación impartida por el Estado fuera realmente gratuita.”⁶⁷

⁶⁴ Desplegado de los empresarios “¿Por cuál camino señor presidente?”, en *Excélsior*, jueves 24 de noviembre de 1960, p. 23A.

⁶⁵ Juan Manuel Martínez Nava, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁶ En 1959 la educación estaba atrasada y el índice de analfabetismo era alto (37.1%), véase María Gallo, *Las políticas educativas en México como indicadores de una situación Nacional (1958-1976)*, Cuadernos de la Casa Chata (N. 55) y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México, 1987, p. 69.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

Entretenimientos, gustos, modas y algo más...

Como en la vida del país no todos eran problemas económicos y políticos, es necesario describir la vida cotidiana, las andanzas y costumbres de las personas a fines de la década de los cincuenta. La urbanización en esos años era considerada como un elemento necesario para la modernización del país, había que mejorar la infraestructura, se necesitaban construir nuevos edificios, ya que la población urbana iba aumentando de tal forma que para 1960 el 76% de la población se concentraba en ciudades con cerca de 50 000 habitantes.⁶⁸ Como la capital no tenía un adecuado sistema de transporte aparecieron los ‘peseros’ o taxis colectivos que con bajos costos llevaban pasajeros por casi toda la ciudad, a estos nuevos medios de transporte “siguió la aparición de taxis loquísimos, como los “cocodrilos”, llamados así porque eran verdes y tenían una franja de triángulos blancos e invertidos como colmillos, y las “cotorras”, que, claro, eran de subidos colores verde y amarillo.”⁶⁹

El problema más grave que tenían los habitantes de la Ciudad de México en la década de los 50’s fue la demanda de vivienda, así como la falta de servicios. Para solucionar la falta de vivienda se construyeron conjuntos habitacionales, y los llamados multifamiliares. También, empezaba el Sistema Colectivo Metro como un proyecto para hacer más adecuado, rápido y seguro el sistema de transporte y al comienzo de los años sesenta se inicia la construcción del Circuito Interior. Los sectores más beneficiados fueron los sectores urbanos, en su mayoría conformados por la clase media y alta del país.

⁶⁸ Emilio Corral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970), en *Historias*, N. 63, enero-abril 2006, p. 104.

⁶⁹ José Agustín, *op.cit.*, p. 183.

Mientras que la situación de las áreas rurales empeoraba, lo que, como ya se vio en el apartado anterior, provocó trastornos sociales y protestas campesinas.

Por otro lado, se puede encontrar la influencia cultural de Estados Unidos en el país, sobre todo con la llegada del rock and roll, se volvió un mito la personalidad de James Dean quien representaba un nuevo joven, rebelde y sin causa, temerario; se le consideraba una de las primeras manifestaciones de contracultura. El rock and roll llegó a México para instalarse en 1955; en el país se tocaba esta música y para ello los diferentes grupos traducían las letras de las canciones norteamericanas, en el país no hubo una creación original dentro de este género y tal vez la única canción original fue ‘Tus ojos’ de los locos del ritmo, aunque posterior a esta fecha.

José Agustín dice que “los jóvenes, ‘rebeldes sin causa’ y el rocanrol fueron satanizados tajantemente por la sociedad, lo que denotaba precisamente la rigidez y la arterioesclerosis del sistema político-económico-social del país que llegaba a la intolerancia.”⁷⁰ Y sí, hubo una fuerte reacción por parte de los padres, del gobierno y de algunos sectores más conservadores en el país como la Liga de la Decencia que ante este movimiento al que consideraron ‘contracultural’ censuraron espectáculos públicos y criticaron ferozmente a esta música y a sus jóvenes seguidores.⁷¹ Mientras que el rock and roll fue considerado como un movimiento que iba en contra de la cultura, sus seguidores lo sentían como un movimiento de renovación, esto provoco la llamada brecha generacional, en la cual ni unos ni otros se ponían de acuerdo.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 149.

⁷¹ Emilio Corral, art. cit., p. 120.

Esta Liga de la Decencia no sólo prohibió espectáculos o crítico a los jóvenes rocanroleros, sino también comenzó una campaña contra los desnudos en el cine, José Agustín dice al respecto que aparecieron los primeros desnudos como ya era común en el cine europeo y que en “México los desnudos pretendían ser ‘estéticos’ pero eran francamente estáticos, y las pioneras de la teta al aire fueron Ana Luisa Peluffo, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos, Amanda del Llano y Aída Araceli; estos desnudos fueron sumamente apreciados, a pesar de su condición de foto-fija y de la insondable hipocresía que se escudaba en ‘el arte’.”⁷²

A todas aquellas mujeres que empezaron a destapar su cuerpo se les llamo ‘las peluffistas’, pues Ana Luisa Peluffo fue una de las primeras en destaparse, nada más hay que ver su actuación en *La mujer marcada* (dir. Miguel Morayta, 1957), película en la que Ana es mostrada mientras se baña, aunque sólo muestra un poco de su cuerpo, prácticamente la espalda. Pero en *La Diana cazadora* (dir. Tito Davison, 1956) Ana modela para el escultor San Román, de esta forma él puede esculpir la estatua de ‘la Diana cazadora’, según la película esta escultura sería un monumento a la nueva mujer, libre de convencionalismos y ataduras.

La censura no sólo se encontraba en los medios del espectáculo como el cine y la televisión, también se encontraba en la prensa. Tal fue el caso del equipo del suplemento *México en la Cultura* que “cuando el conservador periódico *Novedades* despidió a Fernando Benítez y a su equipo por defender a Cuba, la revista *Siempre!* los acogió y en ella Benítez fundó el suplemento *La Cultura en México*, que será la principal plataforma

⁷² José Agustín, *op. cit.*, p. 137.

intelectual de la década.”⁷³ Esto fue un intento de golpear a lo que se consideraba la alta cultura, una alta cultura atada a los mecenazgos y asfixiada ante la falta de espacios públicos y a la falta de crítica, por eso José Joaquín Blanco afirma que la alta cultura “sigue siendo una ínsula con pocas probabilidades de permear en la sociedad; una ínsula con sus propias corrupciones, con sus propios obstáculos y torpezas internas, que la hacen ser su propia verduga y no necesitar de un verdugo ajeno.”⁷⁴

En esta literatura de los años cincuenta hay un claro rechazo a la literatura tradicional que se considera inmovilista, hay una notable influencia norteamericana y se comenzó a reexaminar el legado del Ateneo de la Juventud y de los Contemporáneos. En la década siguiente hay una ruptura con la tradición, se trató de conservar lo que se consideraron antecedentes prestigiosos. Además, se presentó un afán de brillantez y grandeza en la que la cultura en la capital tendía a deificar al intelectual al mostrarlo como un artista.

La literatura fue vista como un instrumento de salvación. De ella surgirá Carlos Fuentes, quien se convierte en uno de los mejores o, por lo menos, de los más conocidos escritores. En 1958 con su novela *La región más transparente*, empieza una innovación en la novela mexicana, pues, se deja atrás la novela revolucionaria; en ella hay un cambio notable; el campo se ve desplazado por una nueva protagonista: la Ciudad.⁷⁵ En la década de los cincuenta surgió el grupo Hiperyón, dentro de este grupo destacaron José Gaos y Leopoldo Zea, éste decide crear una filosofía de “lo mexicano”, en la que

⁷³ Enrique Krauze, *op. cit.*, p. 279.

⁷⁴ José Joaquín Blanco, “Hermosa República mexicana: la cultura te saluda”, en Luz Pereyra Boldrini, *op. cit.*, p. 134.

⁷⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura mexicana en el siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *op. cit.*, p. 1006-1043.

considera a la filosofía como un camino para orientar la vida cultural en México; recomienda reflexionar sobre la vida nacional para poder combatir la dependencia cultural y que para ello es necesario terminar con la autodenigración, es decir, que el mexicano deje atrás su complejo de inferioridad.⁷⁶

También, se encuentra la generación del 50, que es un grupo literario amplio formado por Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Augusto Monterroso, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Jorge Ibargüengoitia..., fueron llamados así por José Emilio Pacheco. En la poesía destacó el chiapaneco Jaime Sabines, perteneció a esta generación, él empezó a publicar sus poemarios desde 1950 con *Horal*, *La señal* en 1951, *Adán y Eva* en 1952, *Tarumba* en 1956 *Algo más sobre la muerte del mayor Sabines* y diversos poemas sueltos. Su creatividad se prolongó hasta los años setenta.⁷⁷ En los años sesentas aparece lo que se denominó “la literatura del boom” como “mezcla de tradición y ruptura, de herejía y consagración.”⁷⁸ Se trató de una tendencia que unificaba literatura y realidad. Pertenecieron a esta tendencia Carlos Fuentes, Julio Cortázar (*Rayuela*), Mario Vargas Llosa (*La Ciudad y los perros*), Gabriel García Márquez (*El coronel no tiene quien le escriba*, *Cien años de soledad*), Alejo Carpentier (*Los pasos perdidos*, *Guerra del tiempo*)...

No todos leían a los grandes escritores del momento, la mayoría de la población leía o veía los dibujos de las historietas como la *familia burrón*, *Kalimán*, y otras que venían de Estados Unidos: *la pequeña Lulú*, *Lorenzo y pepita* y los *Cuentos de Walt Disney*. También leían las revistas de *Lágrimas, risas y amor*, *La novela semanal*,

⁷⁶ *Ibidem*, p. 1024.

⁷⁷ Jaime Sabines, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortíz Ed., México, 1997.

⁷⁸ Carlos Monsiváis, art. cit., p. 1043.

Claudia de México, Rutas de Pasión, Kena o Caballero, en general, las revistas del corazón. Estaba claro que la llamada ‘alta cultura’ no estaba al alcance de toda la población y que los medios de comunicación como la televisión se encargaban de propagar los sucesos culturales y de importancia.

A partir de 1955 se había constituido Telesistema Mexicano formado por los socios Rómulo O’Farril y Emilio Azcárraga; se transmitían algunas películas del cine de oro mexicano, José Agustín dice que “para los niños esta el “Teatro Fantástico” de Enrique Alonso, Cachirulo, patrocinado por el chocolate Exprés Pulverizado; también las caricaturas del Gato Félix, cuya cola le servía de signo de interrogación o de bastón, y las del payaso Bozo, que se salía del dibujo y hacía travesuras al dibujante, sin duda un “avance” de las corrientes del artista que se contempla a sí mismo.”⁷⁹ Y para las mujeres estaban las telenovelas.

Carlos Monsiváis afirma que la televisión consiguió en muy poco tiempo unificar el habla nacional, al suprimir los regionalismos por medio de las telenovelas y los programas que transmitía. Así como constituirse en un refugio para el espectador después de un arduo día de trabajo. Pero que al mismo tiempo, la televisión no permitía la crítica política ante la corrupción y la censura. Afirma que la televisión llegó a legitimar el culto a Norteamérica como un producto contemporáneo, nuevo o actual.⁸⁰ Lo cierto es que la televisión se convirtió en un medio formativo e informativo de la sociedad y que mantenía informados a los televidentes de lo que sucedía en el país, aunque mucha de su información fue censurada.

⁷⁹ José Agustín, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁰ Carlos Monsiváis, “Del difícil matrimonio entre cultura y medios masivos”, en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *op. cit.*, p. 128-129.

Los músicos que estaban de moda eran Rafael Elizondo, Mario Kuri, Jiménez Mabara,, Julio Estrada, también se escucharon Los Churumbeles de España, tríos como Los tres ases, Los tres caballeros... La canción ranchera y el corrido todavía se seguían escuchando en la voz de los mariachis, pero desde los años veinte hasta casi los sesenta el género que predomina en la música es la canción romántica.⁸¹ Pero, es Agustín Lara quien a partir de los años cuarenta se convierte en un ícono de la música. Agustín Lara mucho tiempo tocó en cabarets, cafés y clubes nocturnos, una de sus primeras canciones fue ‘La prisionera’, de ahí en adelante sus canciones musicalizarían diferentes películas mexicanas: *La mujer marcada*, *Aventurera*, *La devoradora*, *Sensualidad*, *Cortesana*, *Víctimas del pecado*... Participó en otras tantas y en 1954 se casó, dicen ‘con la mujer más bella de México’ María Félix.

Carlos Monsiváis dice que Agustín Lara tiene sus antecedentes en los poetas románticos del siglo XIX que glorificaban a la mujer y que trataban de redimir a la prostituta al mostrarla como un ángel caído. Así pues, Lara al seguir una tendencia romántica fue criticado y descrito como ‘ridículamente cursi’, Agustín Lara responde a estas críticas y dice:

Soy ridículamente cursi y me encanta serlo. Porque la mía es una sinceridad que rehúyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición inteligente. A las mujeres les gusta que así sea y no por ellas voy a preferir a los hombres. Pero ser así es, también, una parte de la personalidad artística y no voy a renunciar a ella para ser, como tantos, un hombre duro, un payaso de máscaras hechas, de impasibilidades estudiadas. Vibro con lo que es tenso y si mi

⁸¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura popular en México”, en *Latin American Perspectives*, vol. 5, N. 1, México, 1978, p. 110.

emoción no la puedo traducir más que en el barroco lenguaje de lo cursi, de ello no me avergüenzo, lo repito, porque soy bien intencionado.⁸²

Agustín Lara se convierte en el máximo representante de la vida nocturna, del amor romántico, de un amor que recuerda al amor cortés, con su bolero romántico. La canción romántica de Lara en un principio recuerda el pasado provinciano, para después cantarle a la mujer y convertirla en diosa alabastrina o en ángel caído. Por otro lado, la canción ranchera no se dejó de escuchar, desde fines de los años treinta servía para ambientar musicalmente las películas de estilo campirano. Hasta que en 1950 surgió José Alfredo Jiménez, quien junto a Lara se convirtió en un mito de la canción. José Alfredo Jiménez empezó a ser conocido cuando Andrés Huesca y el grupo ‘Costeños’ le grabaron su tema ‘yo’; la imagen que nos queda de él, es la de un hombre del pueblo, que se describe en sus canciones como borracho, desdichado, bohemio y trovador. José Alfredo se convirtió en el ‘as’ de la canción ranchera y en símbolo del machismo.

Su triunfo no sólo obedece a sus canciones, también, a los que se convirtieron en sus intérpretes como: Pedro Infante, Lola Beltrán, Miguel Aceves Mejía, Lucha Villa... Él al contrario de Lara no le cantaba al amor, sino al desamor, a la melancolía, a la desdicha y a la impotencia, tal vez por eso se convirtió en un ícono popular, al respecto Carlos Monsiváis dice que “desde los cincuentas, zonas vastísimas de la población mexicana han acudido una y otra vez al repertorio de José Alfredo para manifestarse, justificarse, declararse, entrar en crisis, hallar vías catárticas, implorar el olvido, gritar la

⁸² Agustín Lara en conversación con José Natividad Rosales, *Siempre*, abril de 1960, *apud* Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, Lecturas Mexicanas (Segunda Serie, 44) y Ed. Era, México, 1986, p. 62.

impotencia.⁸³ Tal fue su poder expresivo y común que se convirtió en uno de los hombres más significativos de México.

A fines de los cincuenta se encuentra, también, una influencia cubana en la música con la invasión popular del ritmo del cha cha chá, así como del grupo español Los Churumbeles de España. En ese tiempo, el público apoyó los boleros de Álvaro Carrillo, iba a escuchar a los tríos románticos y junto a los ídolos de la canción ranchera como Pedro Infante y Jorge Negrete que ya habían muerto, surgió Javier Solís como representante del bolero ranchero. En estos años, también, se va consolidando el fútbol sóccer y la lucha libre. También, encontramos otras modas como “el fumar cigarros Lucky Strike [que] se volvió símbolo de elegancia y cosmopolitismo, especialmente mientras se leía un ejemplar de la revista *Time* o de *Selecciones del Reader Digest*.”⁸⁴ Llegaron diferentes productos como: las hojuelas de maíz Kellog’s, las sopas Campbell’s y la ropa en las grandes tiendas departamentales.

En cuanto a los cambios en la moda José Agustín dice que:

Las modas habían cambiado: en la década anterior las faldas de las mujeres fueron subiendo gradualmente y en 1960 se hallaban en la estratégica altura de las rodillas, por consiguiente, eran más entalladas. Las mujeres calzaban zapatos de tacones altos y afilados; las medias ya no tenían raya y circulaban las primeras pantimedias. Los sostenes eran más bien grandes y duros y casi toda la ropa interior tendía a ser conservadora, aunque ya habían aparecido los brasieres sin tirantes y los calzones bikini para hombres y mujeres.⁸⁵

⁸³ *Ibidem*, p. 96.

⁸⁴ Emilio Corral, art. cit., p. 107-108.

⁸⁵ José Agustín, *op. cit.*, p. 224.

LA EXHIBICIÓN DE LOS
MAYAS Y LOS INCAS EN 1961

LA EXHIBICIÓN DE LOS
MAYAS Y LOS INCAS EN 1961

LA EXHIBICIÓN DE LOS
MAYAS Y LOS INCAS EN 1961

GRANDES OFERTAS

Disfrute comprando y
ahorrando al mismo tiempo.

EL PALACIO "HIERRO" S. A.

El mayor centro comercial de México
en su totalidad, con más de 100 tiendas y restaurantes.

LOS PRECIOS MAS BAJOS DE MEXICO

en

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$9.50

traje de mujer

por solo \$ 12.50

\$10.50

\$34.50

\$24.50

\$2.50

Aprovecha
estos precios
Abrigos de Lana
de \$249.00 a **\$175.00**

El Palacio Hierro S.A. ofrece a sus clientes una gran variedad de abrigos de lana, en diferentes estilos y colores, a precios muy bajos. Los abrigos están hechos de lana pura y son de excelente calidad. Los precios son por pieza y varían de \$ 12.50 a \$ 175.00.

Opportunidad
Trajes sastre
de Lana o Algodón
valían \$ 189.00 a

\$99.00

El Palacio Hierro S.A. ofrece a sus clientes una gran variedad de trajes sastre, en diferentes estilos y colores, a precios muy bajos. Los trajes están hechos de lana o algodón y son de excelente calidad. Los precios son por pieza y varían de \$ 12.50 a \$ 99.00.

Sensacional
Finas Blusas
100% Nylon
espumosa, de
\$ 119.50, ahora:

\$49.50

El Palacio Hierro S.A. ofrece a sus clientes una gran variedad de blusas, en diferentes estilos y colores, a precios muy bajos. Las blusas están hechas de 100% nylon y son de excelente calidad. Los precios son por pieza y varían de \$ 12.50 a \$ 49.50.

José Agustín habla en especial de la moda femenina y de cómo ésta se va modificando con el paso del tiempo:

⁸⁶ Anuncio de El Palacio de Hierro en *El Universal*, 3 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 21. [El anuncio se puede ver completo en el anexo, p. 150].

42

Estos cambios en la moda femenina debieron de haber parecido extrovertidos y para algunas personas más conservadoras un tanto inmorales. Las grandes tiendas anunciaban en los periódicos y revistas los días en que sus productos estarían a precios baratos, por ejemplo el siguiente anuncio del Palacio de Hierro.

REALIZACION ANTES DE BALANCE

PRIMER PISO

El Palacio de Hierro DURANGO

Faldas, Blusas y Sweaters a precios increíbles...

le conviene estas ofertas

Faldas Lana o Terciopelo, \$20.00 a **\$49.00**

Sweaters estilo de mujer, con o sin mangas, de lana o algodón, \$10.00 a **\$29.00**

Faldas Corte Tropical de \$20.00 a **\$29.00**

Como nuevo, en todos estos y otros en el mismo día por cantidad, \$10.00 a **\$99.00**

Sweaters con o sin mangas, de lana o algodón, \$10.00 a **\$69.00**

Faldas de Lana o Terciopelo, \$20.00 a **\$69.00**

Como nuevo, en todos estos y otros en el mismo día por cantidad, \$10.00 a **\$120.00**

Grandes Ofertas en Sweaters 100% Lana

Clasico Sweater de \$10.00 a **\$89.00**

Sweater de Lana o Terciopelo, \$10.00 a **\$69.00**

Blusas o Sweaters de \$10.00 a **\$69.00**

Financiamiento de \$10.00 a **\$120.00**

Facilidades de Crédito

Anuncio del Palacio de Hierro un poco más conservador que el anterior.⁸⁸

Las mujeres esperaban que estas tiendas pusieran anuncios en las revistas y periódicos, pero esperaban a que se anunciaran los cambios de temporada para comprar la ropa que les gustaba a precios más baratos. Las tiendas departamentales como El Palacio de Hierro, Liverpool y Sears anunciaban las fechas en que sus productos estarían a precios más bajos. Otro de los cambios que se encuentran para ayudar en los quehaceres del hogar son las nuevas aspiradoras y los refrigeradores que las familias con más posibilidades económicas empezaron a comprar, no sólo para ayudar a la esposa en sus

⁸⁸ Anuncio de El Palacio de Hierro en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 1ª sección, p. 16. [Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes]. Véase anexo, p. 144.

deberes sino como signo de estatus y posición social. Ahora que ya se han mencionado algunas de las problemáticas sociales que aquejaron al país a mediados de los años cincuenta, así como de los entretenimientos de la época, es necesario hablar de la formación del cine como industria, de sus lugares de exhibición y del público al que va dirigido.

De la realidad a la casa de los sueños. El cine mexicano entre 1955-1961

En los años cincuenta se da el crecimiento de la clase media mexicana, la cual tiene nuevas expectativas. Algunos autores consideran que precisamente a ella está dirigido a la producción cinematográfica. La noción de clase media es compleja, se dice que es un rasgo cultural, un modo de identificación entre personas que comparten ciertas formas de educación, de conducta y hasta de consumo. La clase media la entiendo como “el estrato intermedio entre los sectores proletarios y los burgueses, característico de las sociedades contemporáneas con fuerte crecimiento económico. En un país de cambios rápidos esto implica la convivencia de procesos contradictorios. Las clases medias en México a menudo se confunden con el proletariado y otras veces incluyen a pequeños o muy pequeños burgueses.”⁸⁹

El cine era una distracción para el público, cuando el cine llegó a México se observó que era un espectáculo rentable, así que los empresarios del país trataron de modificar los teatros para convertirlos en lugares para el cinematógrafo. Los teatros fueron adaptados para convertirse en salas de cine, fueron contruidos los llamados teatro-cines y surgieron los salones para espectáculos: Salón Verde, Salón Rojo,

⁸⁹ Julia Tuñón, *op.cit.*, p. 60.

Variedades, Academia, Metrópoli y Music Hall. Después aparecieron: Lux, Lumiere, Royal, Edén, Paraíso, Encanto y Estrella.⁹⁰



CINE ENCANTO

Las salas de cine eran un sitio privilegiado pues aislaban al espectador del entorno social, era un centro de escape de la realidad. Los primeros cines eran sitios mal ventilados, insalubres; situación que empezó a resolverse en 1906 con la construcción de salas cinematográficas con mejores condiciones y comodidades que “incluían alguno o varios servicios complementarios, como salones de descanso para señoras, servicio de pastelería, bebidas frías y café, teléfono público, proyecciones con acompañamiento musical, variedades en los intermedios, salitas de descanso, salas con fonógrafo, etc.”⁹¹ Las primeras salas de lujo fueron el Pathé y el Cine Club, una de las orquestas típicas fue la Orquesta Miguel Lerdo de Tejada.

⁹⁰ Francisco H. Faro y Alejandro Ochoa, *La república de los cines*, Clío, México, 1998, p. 15.

⁹¹ Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996, p. 29.

La demanda de asistencia a los cines produjo la construcción de cines con grandes dimensiones, se necesitaban de grandes pasillos, lugares resistentes al fuego, debían acomodarse de una manera estratégica las butacas para que la visibilidad fuera perfecta y ningún espectador se quejara. Entre los años veinte y cuarenta el impulso por lo nacional se dejó ver en la arquitectura de los cines tanto al interior como al exterior: “Dentro de la sala de exhibición, los decorados eran como de set cinematográfico. Los muros laterales simulaban fachadas de iglesias churriguerescas o casas con tejados y balcones. Cuando existía anfiteatro, el plafón del entresuelo estaba decorado con motivos barrocos de líneas y relieves en movimiento.”⁹² Un ejemplo de esta decoración se encuentra en el Cine Colonial.

CINE COLONIAL⁹³

⁹² Francisco H. Faro y Alejandro Ochoa, *op.cit.*, p.36

⁹³ Todas las imágenes de los cines que aparecerán a lo largo del texto fueron tomadas de *La República de los cines* y *Albores del cine mexicano*, passim.

Durante el periodo de entreguerras la construcción quería mostrar un sello de modernidad y cosmopolitanismo con el llamado *art déco* que se trató de mostrar en el decorado de los cines, algunos presentaban tendencias exóticas o buscaban estilos orientales como el cine Palacio Chino.



CINE PALACIO CHINO

Este estilo decoró los cines con motivos geométricos: “ángulos rectos, perfiles trapezoidales y, en algunos casos, elementos de arquitectura prehispánica, como grecas y mascarones. También se llevó a los interiores, donde enmarcó puertas, ventanas y bocaescenas, o apareció en el diseño de muebles, lámparas, jardineras, barandales y abrazaderas.”⁹⁴ El 11 de abril de 1936 fue inaugurado el cine Hipódromo que arquitectónicamente es una combinación del estilo art déco y de la arquitectura moderna. Este edificio “sobresale por su acceso abocinado con un gran arco mixtilíneo; hacia el interior, la escalinata monumental termina en un pequeño vestíbulo que contrasta con las

⁹⁴ Francisco H. Faro y Alejandro Ochoa, *op. cit.*, p. 38-39.

dimensiones amplias del foyer, dividido en dos áreas. La sala contó con 2 190 butacas distribuidas en lunetario, anfiteatro y una galería con acceso independiente desde la calle, un rasgo, éste último, que expresaba la rígida jerarquización de clases en la ciudad de los años treinta.”⁹⁵

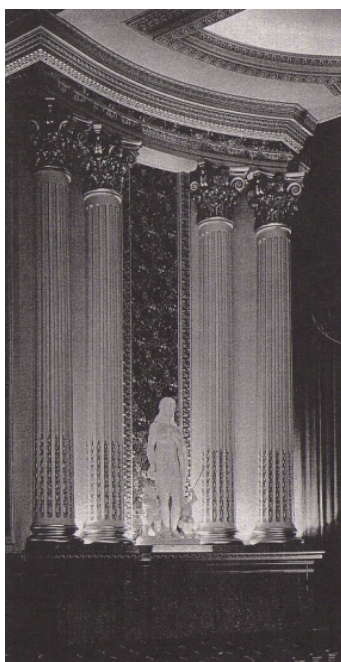


CINE HIPÓDROMO

Los cines gigantes hacen su aparición en toda la república a partir de los años treinta. En la siguiente década se remodelaron más de setenta salas sólo en la ciudad de México; dentro de ellas destacó la construcción del cine Metropolitan (8 de septiembre de 1943), los arquitectos encargados fueron Pedro Gorozpe Echeverría y Emilio Méndez Llinás, así como el escenógrafo Aurelio G. D. Mendoza. El cine quedó de la siguiente manera: “El interior, un largo volumen de geometrías y perfiles sencillos, ensayaba su mayor gesto de libertad en la creación plástica de una metrópoli que coronaba la

⁹⁵ *Ibidem*, p. 63.

marquesina. El interior, en cambio, era todo un montaje: motivos y figuras al estilo de los luis de Francia, mascarones, guirnaldas, cartelas y tímpanos; imágenes inspiradas en el palacio de Versalles y en los cines Paramount y Roxy de Nueva York daban forma a los vestíbulos, el proscenio, los plafones, las esculturas.”⁹⁶ Fue sala cinematográfica hasta 1995, al siguiente año fue adaptado como centro de espectáculos.



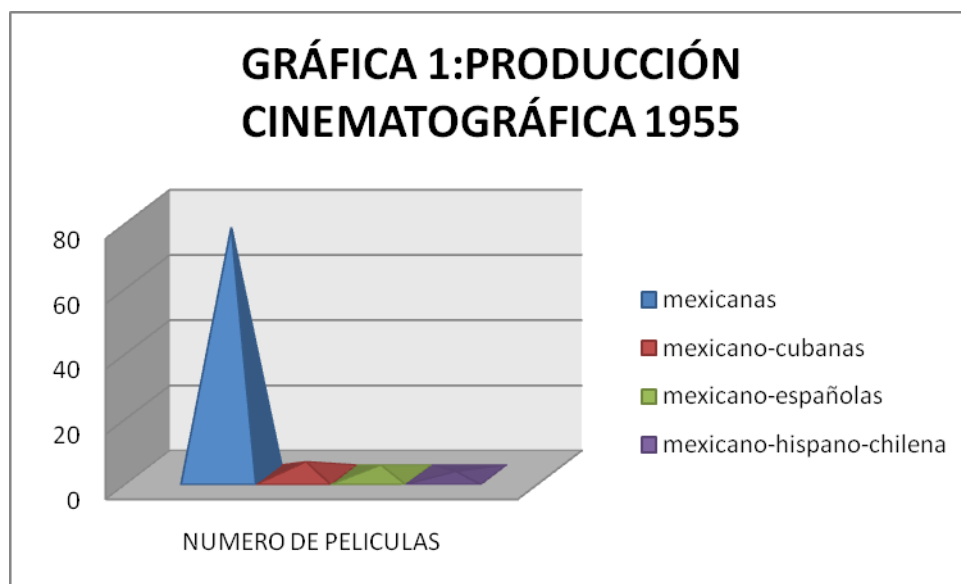
CINE METROPOLITAN

Ya para los años sesenta los grandes cines casi desaparecen del mapa, pues por la televisión las personas no sentían la necesidad de ir al cine. Se trató de atraer al público al incorporar grandes pantallas, un mejor sonido y el estreno de superproducciones. La medida que pareció remediar la situación fue la creación del llamado *shopping center*, que secciona los cines en varias salas con un mismo nombre y una numeración, este concepto fue introducido en México por la empresa Organización Ramírez.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 64.

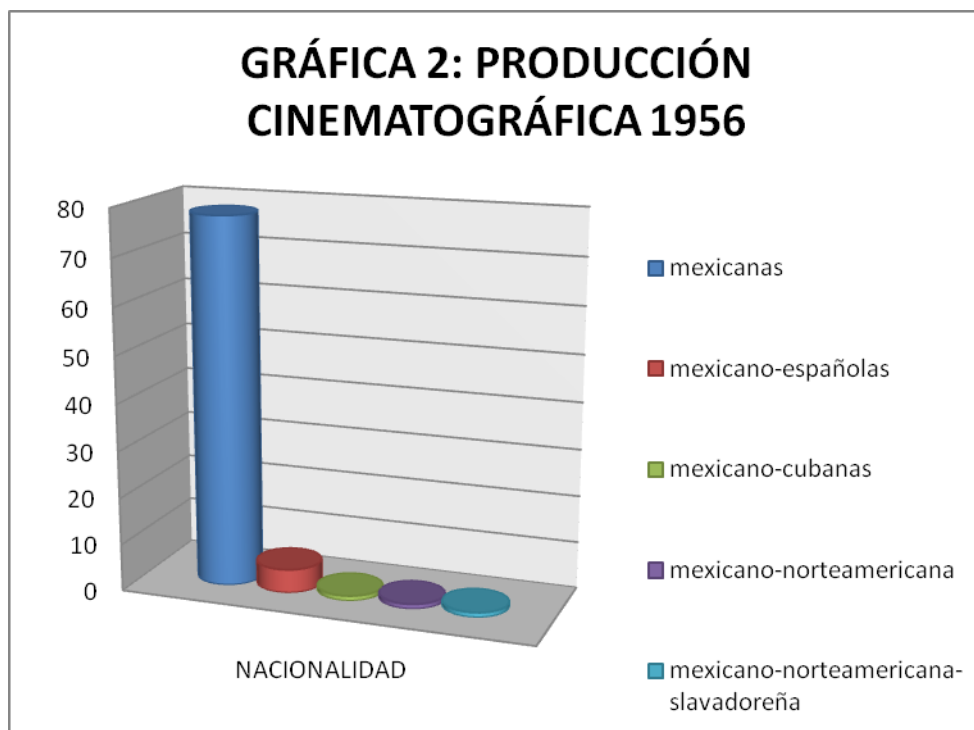
La producción cinematográfica

En 1955 la producción cinematográfica mexicana se comportó de la siguiente manera: de un total de ochenta y cuatro películas se coprodujeron cuatro con Cuba, tres con España y una con España y Chile. En la primera gráfica se puede observar que las películas mexicanas sin coproducción son la mayoría



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 181-213, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 194-204, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. Tomo IV 1955-1957, Era, México, 1974, p. 8-130, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 2 de febrero de 1955, año XXI, N. 863 a 28 de septiembre de 1955, año XXII, N. 897.

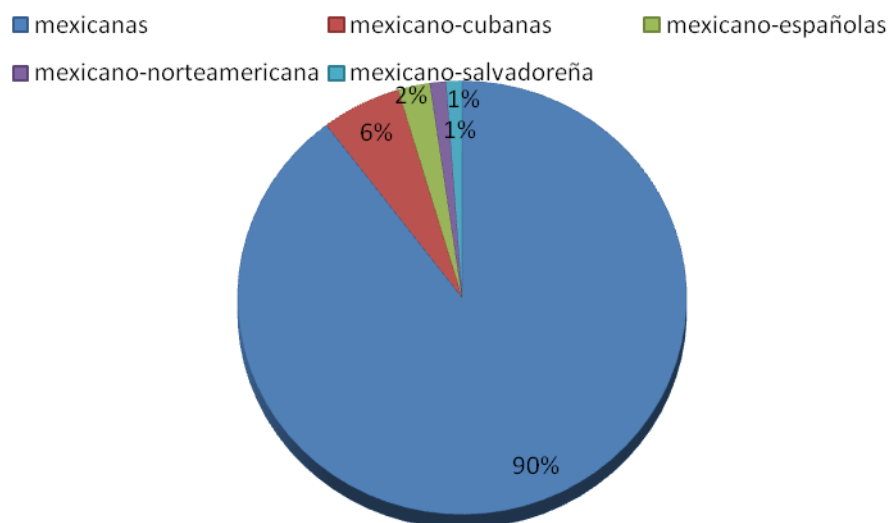
En 1956 se produjeron ochenta y seis películas, dentro de ellas se coprodujeron cinco con España, una con Cuba, otra con Norteamérica y una más con Estados Unidos y el Salvador. Al igual que en la gráfica anterior, en la segunda gráfica observamos que la mayoría de las películas que se producen en México son para la industria nacional. (Véase gráfica 2)



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 213-248, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 204-216, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. Tomo IV 1955-1957, Era, México, 1974, p. 130-255, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 11 de enero de 1956, año XXII, N. 912 a 26 de diciembre de 1956, N. 962.

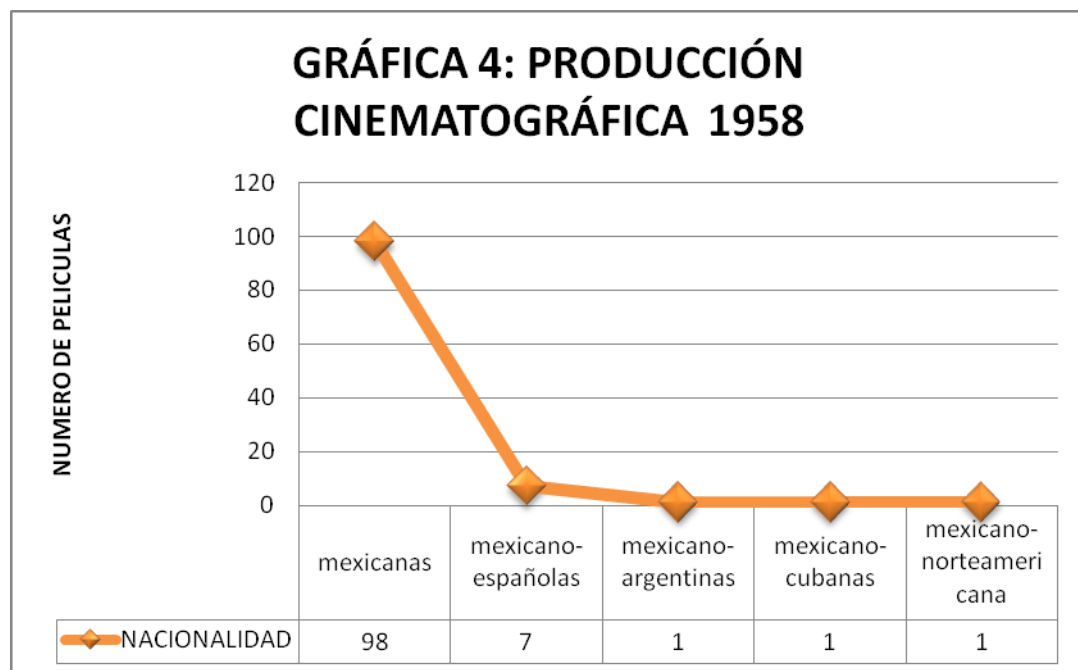
En 1957 la industria cinematográfica se mantiene en un rango de ochenta y siete películas producidas, de las cuales cinco se coprodujeron con Cuba, dos con España, otra con el Salvador y una más con Estados Unidos. Véase la siguiente gráfica que es más ilustrativa por los porcentajes.

GRÁFICA 3: PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA 1957



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 249-276, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 216-228, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo IV 1955-1957*, Era, México, 1974, p. 256-359, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 5 de enero de 1957 (n. 1401) a 31 de diciembre de 1957 (n. 1756).

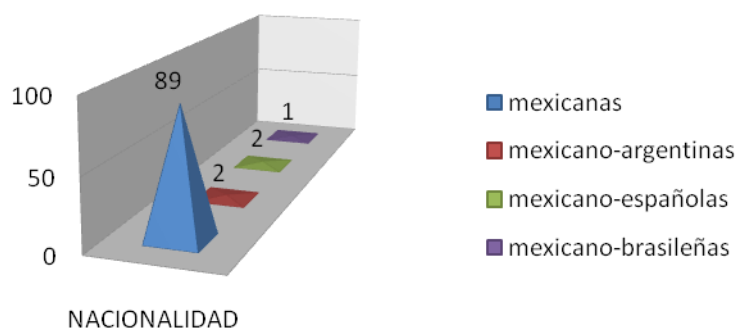
En 1958 se produjeron un total de ciento ocho películas, siete se coprodujeron con España, y una, respectivamente, con Argentina, Cuba y Estados Unidos. Realmente no hay muchas coproducciones en el cine mexicano de esta época, esto se nota desde 1955 y la tendencia se mantiene igual hasta 1961. Véase gráfica 4.



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 277-315, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 228-242, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 1 de enero, año XXVI, N. 1075 a 31 de diciembre de 1959, año XXVI, N. 1067.

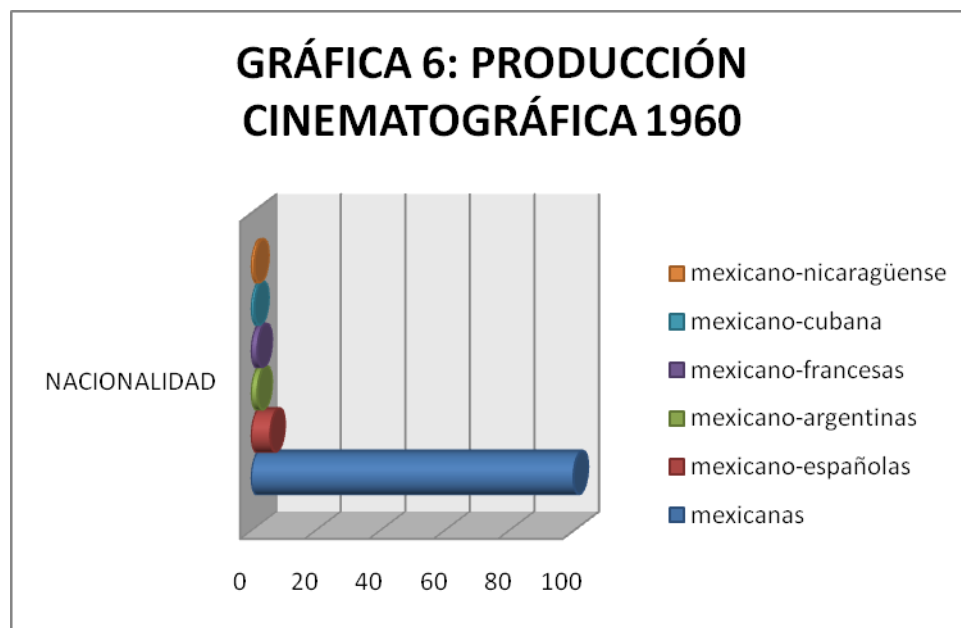
El año siguiente se mantuvo la tendencia en la producción de películas producidas. De un total de noventa y cuatro producidas, dos se asociaron con Argentina, dos con España y una con Brasil, como lo podemos ver en la siguiente gráfica.

**GRÁFICA 5: PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA
1959**



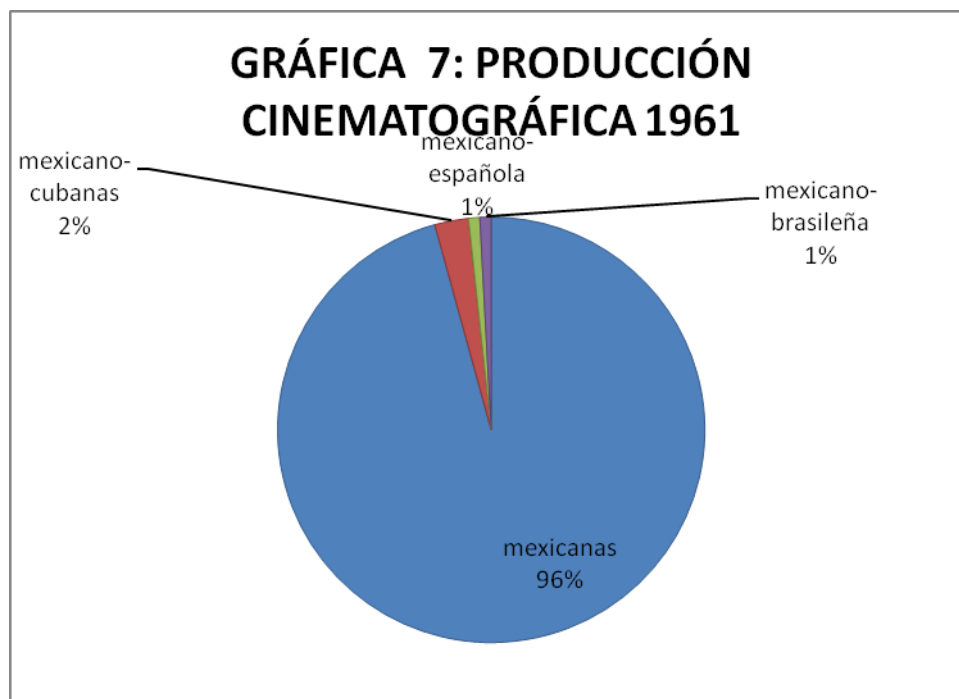
FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 317-353, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 242-255, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 7 de enero de 1959, N. 1068 a 30 de diciembre de 1959, N. 1119.

En 1960 hay un ligero incremento de las películas producidas, pues llegan a ciento doce, de las cuales seis se coproducen con España, dos con Argentina, dos con Francia, una con Cuba y otra con Nicaragua. Véase la gráfica 6.



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo IV Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 9- 56, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 255-267, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 6 de enero de 1960, N. 1120 a 27 de agosto de 1960, N.1153.

En el último año de la investigación se puede observar que de las 117 películas producidas, se coprodujeron tres con Cuba, una con España y otra con Brasil, las coproducciones son menores que en los otros casos, aunque las películas nacionales van en aumento. Véase la siguiente gráfica:



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 57-100, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp. *Cine mundial*, 2 de enero de 1961 N. 2841 a 2 de febrero de 1961 N. 2873.

De esta forma se nota una tendencia a lo largo de los 6 años, donde la mayor parte de las películas de industria nacional son mexicanas y muy pocas son coproducidas con otros países. Aclaro que sólo tome en cuenta la producción mexicana. Creo que sería interesante comparar las películas extranjeras con las películas mexicanas que se estrenaron en ese período; tal vez esto pueda permitir conocer de qué forma se comportaba el mercado del cine en esa época. Aunque tendría que ser en una investigación futura.

Los géneros cinematográficos

De las películas que comprenden los seis años estudiados se pueden dividir en dos categorías fundamentales (de géneros cinematográficos) y cada una de ellas en otras subclasificaciones. La primera de ellas es el documental que se divide en reportaje, ensayo, entrevista, noticiario, propaganda, revista, docudrama, aventura, comedia y tragedia. Las últimas dos tienen sus inicios en el teatro; Aristóteles nos habla de los orígenes de la tragedia en *La poética*, aunque deja ver un poco de la comedia. Dice que éstas nacen de la imitación, se imita a los hombres en acción y estos hombres son esforzados o viles; es esta la diferencia entre la tragedia y la comedia, “puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a los mejores.”⁹⁷

Entonces la tragedia según Aristóteles es la “reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar delecte en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y temor el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza.”⁹⁸ La tragedia nació de los ditirambos que eran cantos en honor a Dionisos, mientras que la comedia fue considerada un género menor pues nació de los cantos fálicos en honor del Dios mencionado.

Con el paso del tiempo la comedia dejó de ser vista como un género menor para ser el espejo de la vida, se convirtió en el punto medio entre el arte que representa a la vida y la realidad misma; Lope de Vega nos dice que:

⁹⁷ Aristóteles, *La Poética*, versión de García Baca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, p. 133.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 139.

Con ática elegancia los de Atenas
reprehendían vicios y costumbres
con las comedias, y a los autores
del verso y de la acción deban sus premios.
Por eso Tulio las llamaba espejo de las costumbres, y una viva imagen
de la verdad, altísimo atributo
en que corre parejas con la historia;
¡mirad si es digna de corona y gloria!⁹⁹

La comedia es, en efecto, considerada como un poema dramático o un género que causa placer y al mismo tiempo muestra las costumbres, dibuja los errores, los vicios y los desaciertos de los hombres, ya para que los corrijan o para divertirlos. Pero también tenemos a la tragicomedia, que es la unión de la tragedia y la comedia en un solo género, Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* habla de la tragicomedia como una nueva faceta del teatro que se debe de utilizar, en contra de la opinión de los hombres de letras de su tiempo.

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.¹⁰⁰

Lope opta por la tragicomedia porque escribe para el espectador, es decir, para el público y se dio cuenta de que los casos donde se ve mezclado el honor con lo que hace

⁹⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2006, p. 138.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 141.

reír gusta al público y eso lo hace ir cada vez más a los corrales (lugares donde se representaban las puestas en escena). En cuanto al documental se puede decir que mucho tiempo fue relegado como espectáculo, porque la ficción era la gran protagonista del cine. La ficción resultaba más interesante para el público que el documental. José María García Escudero dice en su libro *Vamos a hablar de cine* que hay dos formas de que el público se interese en lo que va a ver al cine mediante la ficción que “es inventarse un mundo diferente; la segunda es escoger de este mundo aquello que sea excepcionalmente interesante o que resulta interesante por el modo que tengamos que presentarlo”.¹⁰¹

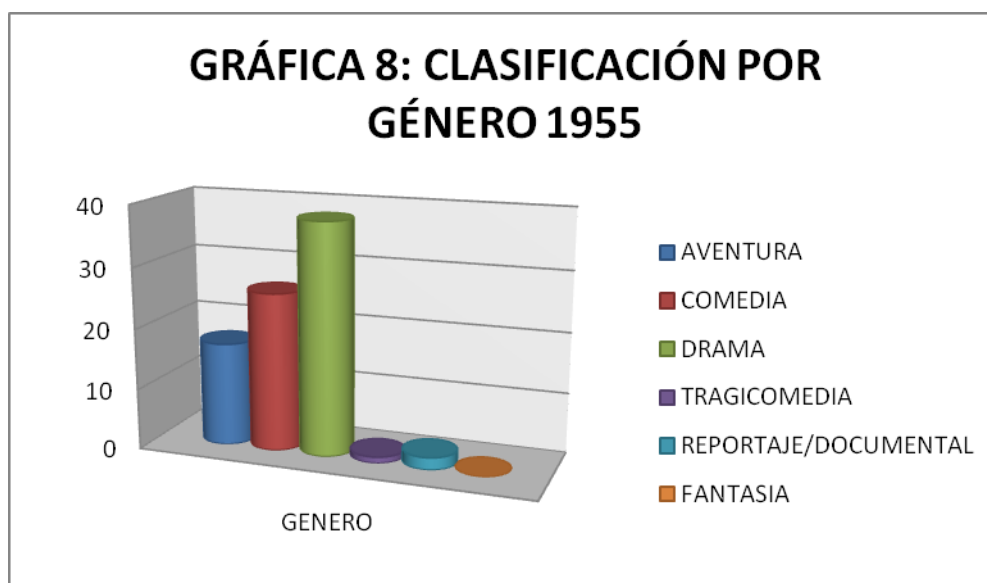
En cuanto a la siguiente clasificación está la ficción que se subdivide en: drama, dividido a su vez en tragedia, pieza, obra didáctica y melodrama; farsa, dividida en fantasía (ésta en maravillosa, anticipación y terror), en humor negro y absurdo, y por último, el género lírico.¹⁰² El drama al igual que la comedia tiene sus orígenes en el teatro, como género literario estaba escrito en verso o prosa, significa “hacer” lo que significa una acción, generalmente se le asocia al conflicto, a la tensión y a las emociones. El melodrama, por su parte, es un espectáculo con música, comienza en el antiguo teatro griego, empieza a ser popular en el siglo XVIII. El melodrama es una obra romántica con los temas recurrentes de amor-odio, bien-mal; este género gusta mucho al público, pero el uso excesivo de éste ha llevado a que en la actualidad se le considere como algo despectivo.¹⁰³

¹⁰¹ José María García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, Salvat Editores, España, 1971, p. 79.

¹⁰² Moisés Viñas, *Índice general de cine mexicano*, CONACULTA-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2005, p. 13.

¹⁰³ Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos, consulta, 30 de marzo 2009.

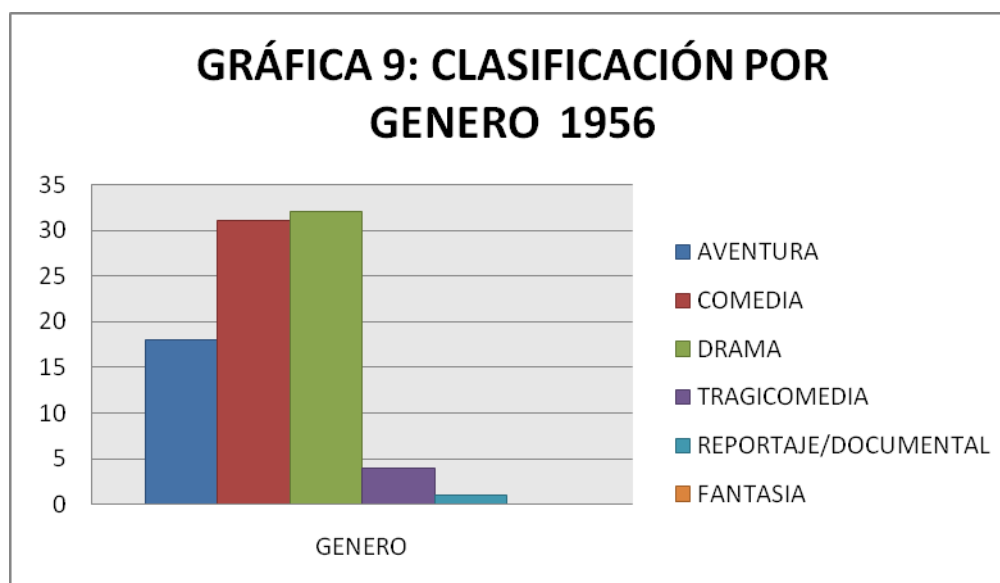
En 1955 el drama era muy popular entre el público que iba a ver películas al cine. Del total de películas producidas, el drama encabezaba el primer lugar con 38 estrenos, en segundo lugar se encontraba la comedia con 26 películas y en tercer lugar la aventura. A esta última corresponden todas las películas que se estrenaron en series. Las más representativas de la época son las de Antonio Aguilar: *Heraclio Bernal*, *El rayo de Sinaloa*, etc., y otras como las del Santo que se haran muy populares en el segundo lustro de los años sesenta. Véase gráfica 8.



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 181-213, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 194-204, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. Tomo IV 1955-1957, Era, México, 1974, p. 8-130, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 2 de febrero de 1955, año XXI, N. 863 a 28 de septiembre de 1955, año XXII, N. 897.

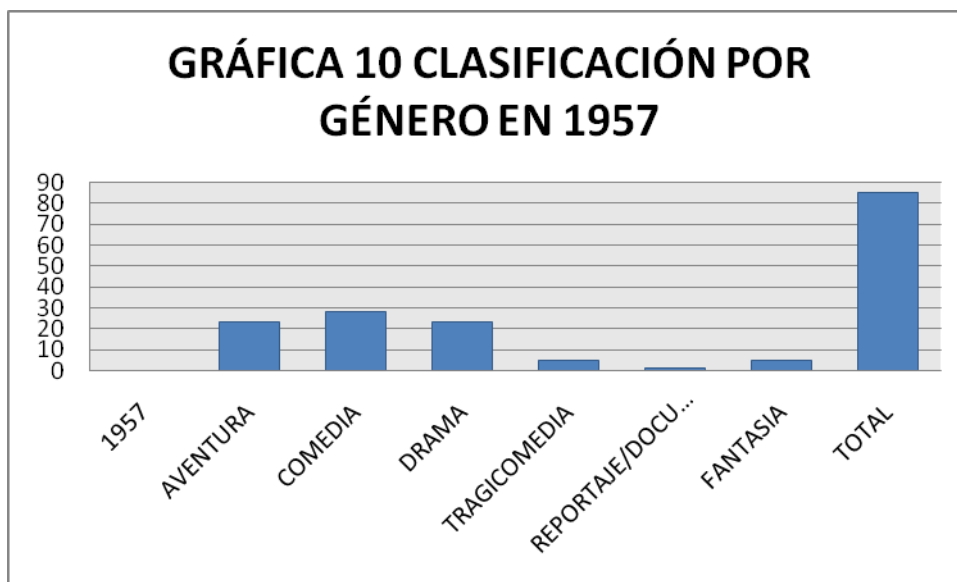
Para 1956 de 86 películas estrenadas, en primer lugar se encuentra el drama con 32 películas, luego la comedia con 31 y la aventura con 18, tenemos solamente 4 tragicomedias y un documental. El documental como había dicho no era muy socorrido por los directores, porque se trataba de que el público se olvidara de la realidad por un

tiempo y se distrajera, en cambio presentar la realidad no les llamaba la atención. Véase gráfica 9 porque se presenta mejor el comportamiento de los géneros utilizados por los directores.



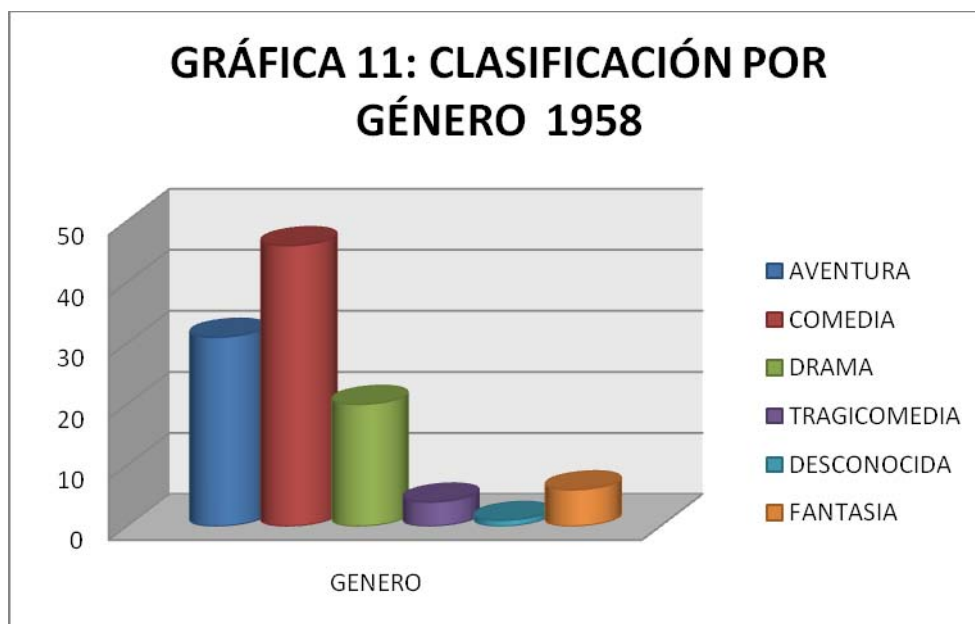
FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 213-248, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 204-216, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. Tomo IV 1955-1957, Era, México, 1974, p. 130-255, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 11 de enero de 1956, año XXII, N. 912 a 26 de diciembre de 1956, N. 962.

En 1957 hay un cambio, el drama dejó de tener el primer lugar para cederlo a la comedia con 28 películas. Le siguieron el drama y la aventura con 23 películas respectivamente, después la tragicomedia y la fantasía con 5 cintas cada una y tenemos solamente un reportaje o documental, y otras dos que no se especificó el género; este comportamiento se ve claramente en la gráfica 10.



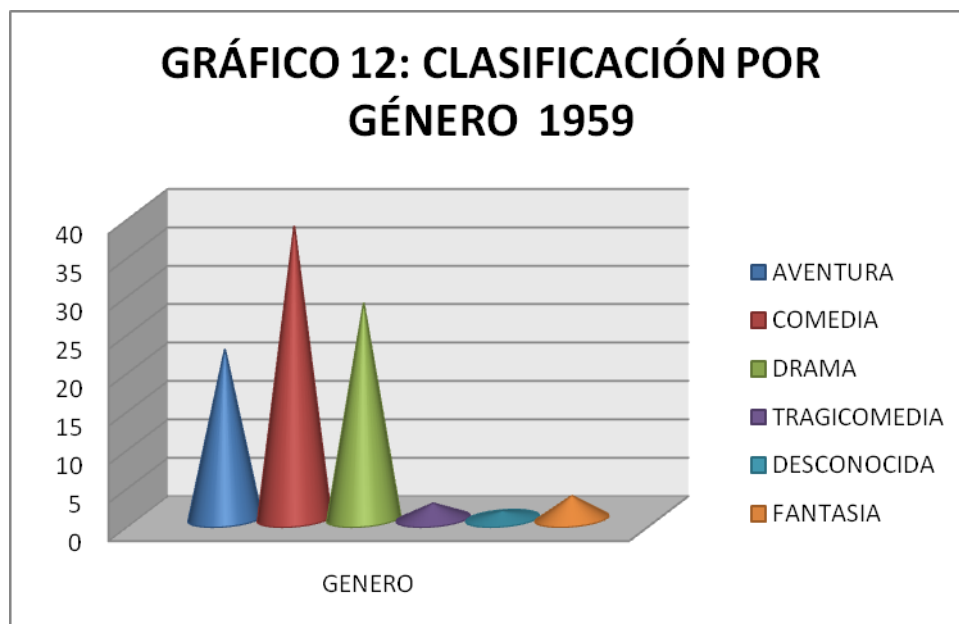
FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 249-276, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 216-228, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora. Tomo IV 1955-1957*, Era, México, 1974, p. 256-359, “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 5 de enero de 1957 (n. 1401) a 31 de diciembre de 1957 (n. 1756).

Para 1958 la comedia sigue teniendo el primer lugar con 46 películas de tinte humorístico, después la aventura con 31 cintas, la aventura creo se puede equiparar con las películas de acción que conocemos ahora, ya que son rápidas y transmiten adrenalina. En tercer lugar se encuentra el drama y en menor lugar la fantasía y la tragicomedia, como se ve en la gráfica 11.



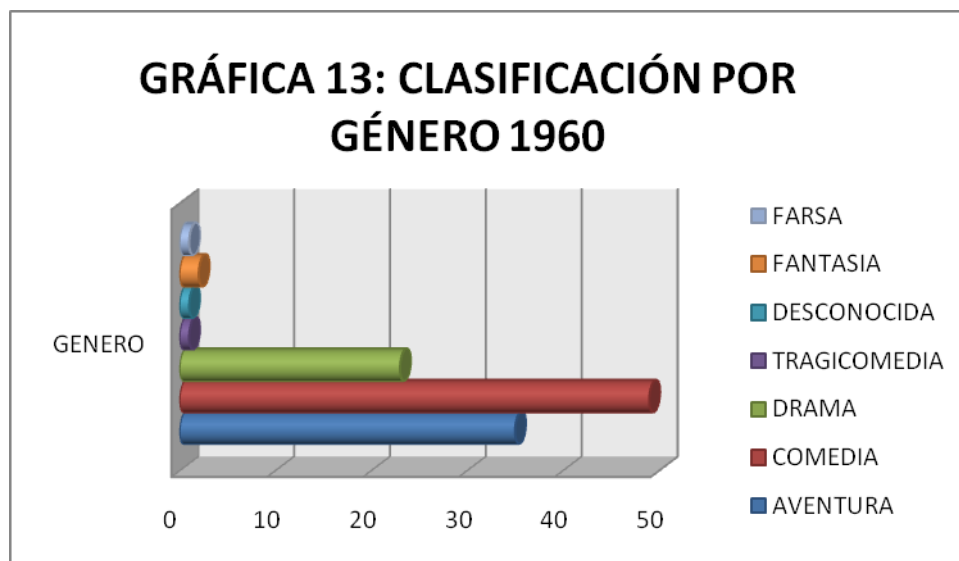
FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 277-315, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 228-242, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 1 de enero, año XXVI, N. 1075 a 31 de diciembre de 1959, año XXVI, N. 1067.

De 94 películas estrenadas en 1959, se estrenan 38 comedias, 28 dramas, 22 aventuras, 3 fantasías, 2 tragicomedia y una desconocida. Posiblemente las películas de fantasía estaban dirigidas a los niños, porque en este tiempo también se trata de tener un público infantil como el que logró tener Walt Diney. De ahí que en estos años se produjeran películas como *Caperucita roja* y *Caperucita y sus amigos*. Películas en las que participa Manuel “el loco” Valdés disfrazado de lobo. Véase gráfica 12 .



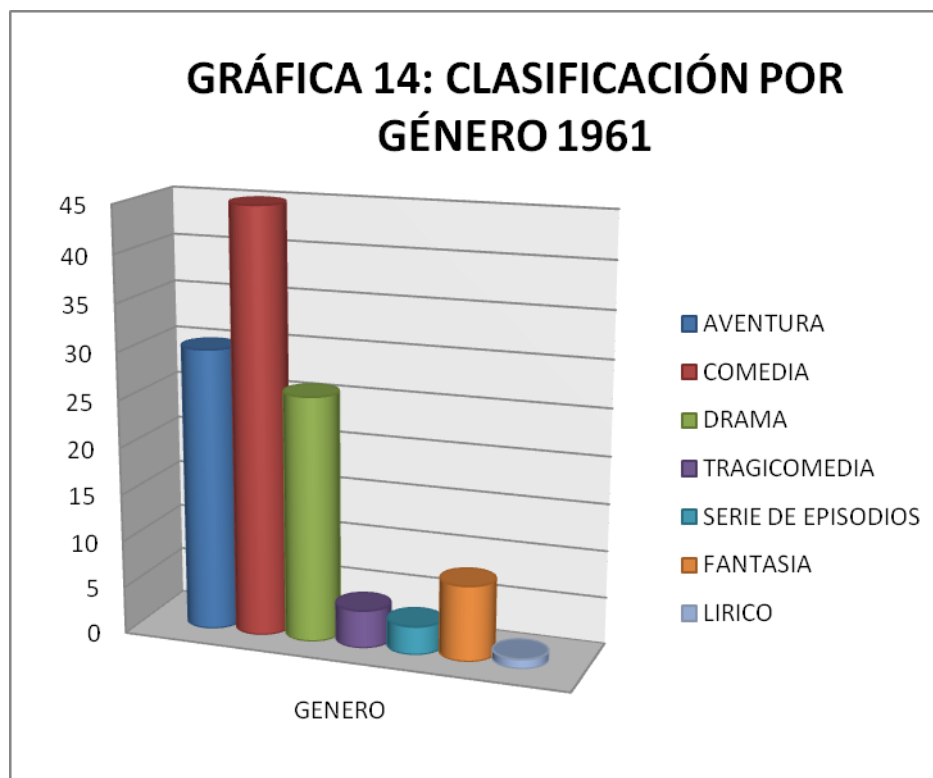
FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 317-353, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 242-255, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 7 de enero de 1959, N. 1068 a 30 de diciembre de 1959, N. 1119.

En 1960, la comedia sigue estando a la cabeza con 49 películas, le sigue con 35 la aventura y el drama con 23, la fantasía con 2 y con una, respectivamente, la tragicomedia, la farsa... Ver gráfica 13.



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo IV Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 9- 56, Moisés Viñas, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993, p. 255-267, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp., “Lo que se filma”, en *Cinema Reporter*, 6 de enero de 1960, N. 1120 a 27 de agosto de 1960, N.1153.

En el último año de esta investigación se observa que la comedia sigue dominando el mercado con 45 cintas, la aventura tiene el segundo lugar con 30, el drama sólo presenta 26 películas, la fantasía tiene 8, la tragicomedia 4, hay 3 series en episodios, mismas que se pueden catalogar en aventura y hay una lírica, que considero como una película independiente. Véase la siguiente gráfica.



FUENTE: Elaboración propia con base en María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985, p. 57-100, Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano*, CONACULTA, México, 2005, 587pp. *Cine Mundial* 2 de enero de 1961, N. 2841 a 2 de febrero de 1961, N. 2873.

Síntesis

La presente investigación se centró en seis años de producción cinematográfica, comprende de 1955 a 1961. Esta época es considerada como la época del cine mexicano en decadencia, pues la llamada etapa de oro terminó en 1952. El cine de oro tuvo su apogeo gracias al periodo de la guerra en Europa, aunque hay que notar que a pesar de esta guerra mundial la producción cinematográfica estadounidense no se paralizó, pero se produjo con menos regularidad.

Creo que la producción en la periodicidad estudiada se mantuvo entre 80 y 110 películas, y sí las personas dejaron de asistir a las salas de cine, para ver películas mexicanas, en un principio fue porque se acercaron más al cine de Hollywood, ejemplo de ello es un comentario encontrado en el periódico *Cinema Reporter*:

Y vean ustedes un caso curiosísimo que se presentó en el flamante “Máximo” durante sus comienzos. La clientela que iba poco a poco aumentando no era la peralvillense; más bien procedían de otros sectores urbanos y aquella población flotante dio por preferir en las carteleras las películas extranjeras a las nuestras.

Recuerdo que una noche, entreabriendo el ojo, por la pesadez del ambiente, me fijé en que algunas personas abandonaban la sala mientras se exhibía una película mexicana cuyo nombre, si no me equivoco es “Cruz Diablo” interpretada por Lupita Gallardo y Ramón Pereda.

A mí me pareció buena la película y buenos los intérpretes, pero un señor con aspecto de empleado de Hacienda, vendedor de estampillas, la juzgaba en cambio como una “papachurra” o “churro”, tal y como hoy se dice.¹⁰⁴

Además de que el cine enfrentó la competencia de la televisión, entonces el espectador prefería ver una película en la intimidad de su casa que ir al cine, aunque no todos podían comprar una televisión, sólo las personas con más dinero. Platicando con personas que eran niños en aquel tiempo, cuentan que las personas que tenían una televisión en casa dejaban que los vecinos vieran algún programa, por decirlo de algún modo, en un día u hora determinado. Me parece que no todas las películas mexicanas, estrenadas o producidas entre 1955 y 1961, son un “churro” como lo afirmaba la cita anterior, pues la revista *Somos* en 1994 publicó un artículo en el que se muestran las

¹⁰⁴ Alejandro Martínez, “Todo tiempo pasado”, en *Cinema Reporter*, 26 de enero de 1955, año XXI, N. 862, p. 3.

mejores 100 películas del cine mexicano; dentro de esta lista figuran algunas cintas, de este periodo, en un lugar considerable, como las siguientes (con su respectivo lugar):

6.-*Nazarín* (1958) de Luis Buñuel,

9.-*Los hermanos del Hierro* (1961) de Ismael Rodríguez,

13.- *El esqueleto de la señora Morales* (1959) de Rogelio A. González,

26.- *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho,

29.- *El vampiro* (1957) de Fernando Méndez,

43.- *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel,

44.- *Tlayucan* (1961) de Luis Alcoriza,

45.- *Ladrón de cadáveres* (1956) de Fernando Méndez,

55.- *Macario* (1959) de Roberto Gavaldón,

62.- *Torero* (1956) de Carlos Velo,

94.- *La Cucaracha* (1958) de Ismael Rodríguez.¹⁰⁵

Estas películas pertenecen a distintos géneros; el tema de la Revolución empezaba a dejar de estar en *vogue*, y empiezan a tomar fuerza las películas de terror y de vampiros, aunque algunas tratan de mostrar a la sociedad mexicana. El cine para tener un público asiduo trato de mejorar no sólo en infraestructura con la construcción de grandes cines, mismos que les permitieron a los espectadores experimentar sensaciones que no experimentarían en sus casas, un espectador cuenta:

Quisiera poder explicarle lo que siento al entrar en un cine, pero no encuentro las palabras adecuadas; es una felicidad total, una ausencia de preocupaciones, una sensación de bienestar supremo. No importa que haya visto una película o que sea de baja calidad; lo importante es estar sentado ahí, en la butaca, esperando que se apaguen las luces, que se

¹⁰⁵ "Las 100 mejores películas del cine mexicano" en *Somos* (revista electrónica) www.cinemexicano.mty.tesm.mx/pelicula1.html, fecha de consulta 19 de marzo de 2009.

descorran las cortinas; este momento es para mí, emocionante al máximo. El cine es algo sin lo cual no concibo la idea de una existencia normal.¹⁰⁶

Es decir, hay personas que van al cine con toda la intención de divertirse, otras van tratando de entregarse por completo a la película. Algunos piensan que ir al cine es fugarse de la realidad, pero eso no es del todo cierto, porque ella está reflejada en la pantalla grande. Y el cine al innovar en la infraestructura, en el color, en las grandes producciones y en nuevos temas, no sólo es un divertimento, sino también es una droga, un elixir que seguimos experimentando cuando vamos a ver una película, nos divertimos y nos metemos en la historia.

Seguimiento histórico de la película “Teresa”

Las producciones fílmicas y televisivas en su origen no siempre fueron escritas para ser presentadas en el cine o en la televisión, sino que tuvieron su origen en la utilización de otros medios a manera de estrategia. Decía el crítico de “Miradas: Hoy como ayer, la telenovela mexicana” que:

Una de las estrategias más recurrentes en la trayectoria de producción y realización de telenovelas ha sido el reciclaje o reconversión perenne de las historias provenientes de otros medios y ámbitos de la industria cultural. Para Fadul (1995), la práctica de rehacer antiguos montajes teatrales o producciones cinematográficas es una especificidad del género ficcional que también aparece en la evolución histórica de la telenovela.¹⁰⁷

¹⁰⁶ José María García Escudero, *op. cit.*, p. 16. El autor obtuvo esta información de la sección “Fotogramas” de la revista “Nuevo Fotogramas”, en la que un cinéfilo expuso el sentimiento y la satisfacción que experimenta al entrar al cine, pareciera una experiencia mística por la forma en que habla de ella.

¹⁰⁷ Miradas –Hoy como ayer: la telenovela mexicana
www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemidhtml 9 octubre 2008.

En el caso de *Teresa* telenovela producida en 1959, finca sus orígenes en la historia de las radionovelas en México, original de Mimi Bechelaní con el nombre de “Amargo destino”, alcanzó el privilegio de ser llevada a la televisión. Aunque la mayoría de las telenovelas en México tuvieron como influencia las radionovelas cubanas como “El privilegio de nacer”, entre otras. Algunas otras en un principio fueron cuentos cortos, historietas o novelas literarias. A partir de 1941 las radionovelas en México comienzan una etapa de auge. En la XEW se transmitían cinco radionovelas al día, muchas de ellas llegaron a cautivar al público como la bien conocida “Chucho el roto” entre otras. Ya para los años cincuenta su éxito era indudable “las secretarias, amas de casa, telefonistas, obreras, etc., sintonizaban la estación para escuchar vidas de otros, que si bien no eran ciertas, arrancaban gritos, lágrimas, sollozos, lamentos, risas y demás sentimientos a la menor provocación.”¹⁰⁸

Las radionovelas no sólo entretenían, también llevaban al radioescucha a una especie de catarsis y tal vez le dejaban una moraleja que podía aplicar en la vida diaria. Tal fue el éxito obtenido, que fueron llevadas en un primer momento a la pantalla chica y luego a la pantalla grande, como sucedió con *Teresa*. *Teresa* llegó a la televisión en 1959, bajo la dirección de Rafael Banquells y producida por Colgate-Palmolive. El elenco estuvo conformado por Maricruz Olivier (Teresa), Aldo Monti, Luis Beristain, Beatriz Aguirre, Alicia Montoya, Graciela Doring, Antonio Bravo, José Luis Jiménez, Maruja Grifell, Fanny Shiller, Antonio Raxel, Angelines Fernández, Enrique Cuoto y Guillermo Rivas.¹⁰⁹ Se debe recordar que no nos interesa estudiar la telenovela, sino el film que se desprende de ella. La

¹⁰⁸ Historia de W Radio México www.wradio.com.mx/historia.asp?id=196949-html 10 de noviembre 2008

¹⁰⁹ Archivo de telenovelas y biografías: “Teresa” (México, 1959). [www.network54.com/Forum/223031/mesage/1035124905/*"%2BTeresa"%3B\(M%e9.html](http://www.network54.com/Forum/223031/mesage/1035124905/*"%2BTeresa"%3B(M%e9.html) 30 de octubre 2008.

filmación de la película que lleva el mismo nombre de la telenovela empieza el 16 de mayo de 1960, bajo la dirección de Alfredo B. Crevena, con la adaptación que Edmundo Báez hace del argumento de Mimí Bechelani. La producción corre a cargo de Rosas Film (Rodolfo Rosas Priego). Y se estrena el 2 de febrero de 1961 en el cine Alameda con una duración de 90 minutos.¹¹⁰ El elenco no varía tanto y queda conformado de la siguiente manera:

Maricruz Olivier (Teresa Martínez), Fernando Rey (profesor Héctor de la Barrera), Beatriz Aguirre (Luisa), Luis Beristáin (José Antonio Meyer), Manola Saavedra (Aurora Serrano), Héctor Godoy (Mario Vázquez), René Cardona Jr. (Manuel), Andrea Palma (doña Eulalia), José Luis Jiménez (don Armando), Alicia Montoya (doña Josefina), Dolores Tinoco (madrina), Antonio Bravo (don Ramón), Roberto Meyer (don Fabián), Ethel Carrillo, David Hayat, Judith Azcárraga, Martha Lipúzcoa, Óscar Medina, Humberto Rodríguez¹¹¹.

Años más tarde *Teresa* tendrá su *remake* como telenovela. En 1965 hay una segunda versión con el nombre de *El cuarto mandamiento*, por el mandamiento religioso que dice “honrarás a tu padre y a tu madre”. Para 1989 se produce otra *Teresa*, protagonizada por Salma Hayek (Teresa Martínez), con Rafael Rojas (Mario), Laura Almela (Luisa), entre otros, con la adaptación que Silvia Castillejos hace del guión de Mimí Bechelani.¹¹² Parece ser que desde un principio tuvo una buena acogida por el público, porque el argumento tuvo vigencia por más de veinte años. Y aunque hay muchas “Terasas” en la televisión, sólo hay una que el público recuerda, a la *Teresa* del cine protagonizada por Maricruz Olivier, la mujer que con sus expresivos ojos verdes cautivó al público de su época.

¹¹⁰ Teresa www.geocities.com/jesus_34/Teresa.html 30 de octubre 2008. Y VIÑAS, Moisés, *Índice cronológico del Cine Mexicano (1896-1992)*. México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992, p. 266.

¹¹¹ Teresa www.geocities.com/jesus_34/Teresa.html 30 de octubre 2008.

¹¹² Teresa II www.seriesnow.com/mexican-telenovelas/teresaii.html 10 de noviembre de 2008.

Capítulo II.- El espejo del género: la pantalla

El cine, también conocido como la fábrica de sueños, es un espectáculo, pero al mismo tiempo es arte y reflejo de la vida. En esta investigación se pretende tomar la idea de que el cine puede ser una fuente de información para el investigador y sobre todo para el historiador. Aunque el cine ofrece “una visión limitada y una imagen fugitiva, que es siempre incompleta y a veces engañosa, pero que, utilizada en el momento oportuno, proporciona al especialista en Ciencias Sociales indicaciones válidas sobre la cultura y las grandes ideas de una sociedad determinada.”¹¹³

Es decir, las películas proyectadas en el cine obedecen a una imagen o concepción y apreciación de la sociedad en que son creadas. Reflejan las ideas de la sociedad en que son concebidas, sin olvidar que estas películas son una mezcla de ficción y de realidad. Es preciso, entonces, desentrañar la información que se nos presenta, tanto la que se encuentra explícita como la que no. El cine muestra “un humanismo más vivo que el que podríamos encontrar en los libros; una aproximación a los hombres en su dimensión concreta; una conformación de nuestra mente y de nuestra sensibilidad de la que no se puede decir que baste, pero sí que sin ella no bastaría todo lo demás.”¹¹⁴

El filme pertenece a una cultura de imágenes en movimiento que tiene un mayor contacto con las masas de las que tienen los libros o el radio, en el que su selección de “anécdotas y su organización en imágenes se ponen en juego los supuestos culturales, y de esta manera cada película se convierte en un indicio para entender algún aspecto de la

¹¹³ Martín A. Jackson, “el historiador y el cine”, citado en Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 27-28.

¹¹⁴ José María García Escudero, *op. cit.*, p. 14-15.

sociedad de la que emergen.”¹¹⁵ Por lo tanto, el filme es una construcción social en un periodo espacial y temporal específico, que puede ser historiado y que permite conocer aspectos de esa sociedad. Para poder analizar a *Teresa*, creo necesario especificar los conceptos de arquetipo y estereotipo desde el punto de vista del cine y la comunicación; sólo así se tendrá una mejor aproximación al análisis de este filme.

Arquetipos y estereotipos de la mujer

En el cine encontramos representaciones culturales, que son representaciones de hombres y mujeres. Estas representaciones cinematográficas, son imágenes que asocian fantasía y realidad, puesto que están modeladas socialmente. El cine al ser una industria social ofrece historias con personajes estereotipados (en la mayoría de los casos) que narran y desarrollan situaciones y en especial muestran relaciones humanas.¹¹⁶ Estas imágenes que encontramos en el cine son producto de las imágenes arquetípicas que con el paso del tiempo son estereotipadas. El arquetipo es un modelo original y en cierta forma es una idea primitiva; como es un modelo original sirve de ejemplo y es una imagen común a todos los hombres.¹¹⁷ Estos arquetipos son “los organizadores inconscientes de nuestras ideas y se expresan de forma directa en imágenes, literarias o icónicas,”¹¹⁸ es decir, se sitúan en el inconsciente colectivo. El arquetipo surge de una vivencia y por lo tanto se convierte en una

¹¹⁵ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶ Véase, María Josefa Erreguerena, *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*, Cuadernos del TICOM (Taller de Investigación en Comunicación Masiva), Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 2002, p. 53.

¹¹⁷ Rafael Lapesa (dir.), *Diccionario de la lengua española. Real academia de la lengua española*, 19ª ed., Ed. Espasa Calpe, vol. 1, Madrid, 1970, p. 119 y Giovanni Cantieri (dir.), *Enciclopedia Manual Utthea*, Ed. Hispanoamericana, vol. 1, México, 1980, p. 147.

¹¹⁸ Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres (eds.), *Diccionario de Sociología*, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 44.

experiencia, “hay, pues, tantos arquetipos como experiencias humanas comunes, ligadas a la propia biología del hombre.”¹¹⁹

Los arquetipos son imágenes que pasan de generación en generación, son instrumentos y productos del inconsciente colectivo; ellos actúan sobre los individuos en sus acciones y comportamientos, es decir, el arquetipo “... no sólo presenta algo que ha sido y que ha pasado hace tiempo sino también algo actual, es decir, no es sólo un residuo sino un sistema que sigue funcionando hoy y que está destinado a compensar o a corregir adecuadamente los inevitables unilateralismos y extravagancias de la conciencia.”¹²⁰ Los arquetipos son *la persona, el yo, la sombra, la sicigia (animus/anima), y el sí mismo*. Éstos se encuentran impregnados en la memoria histórica y pueden ser encontrados en la religión, la mitología, las costumbres y las creencias.

Creo que de manera específica los arquetipos se encuentran en los antiguos mitos, ya que como explica Bronislaw Malinowski, el mito:

en su forma viva original, no es simplemente un relato contado, sino una realidad vivida. No es de la misma naturaleza que las invenciones que leemos en las novelas actuales, sino una realidad viviente; se cree que ocurrió en los tiempos primordiales e influye, aun al cabo del tiempo, en el mundo y en los destinos de los hombres... Estas historias no se han mantenido con vida por mera curiosidad, ni como relatos inventados, ni como relatos verídicos. Por el contrario, para los nativos son la afirmación de una realidad superior y más importante a través de la cual se gobierna la vida, el destino y el trabajo presente de la humanidad, y su conocimiento proporciona a los hombres, por un lado, las razones del rito y los actores morales, y, por el otro, las instrucciones de su perpetuación.¹²¹

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹²⁰ Jesús Saiz Galdós, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana, “De Moscovi a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía”, en *Athenea Digital*, núm. 11, Universidad Complutense, primavera 2007, p. 134, artículo en línea, fecha de consulta 2 de octubre 2009.

¹²¹ Bronislaw Malinowski, *Myth in primitive psychology. The new science*, Series 1, Nueva York y Psyche Miniatures, General Series 6, Londres, 1926, *apud* Manuela Dunn Mascetti, *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Robinbook, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, p. 15.

En efecto, en la mitología se han creado las imágenes de la mujer. Para Manuela Dunn Mascetti los arquetipos femeninos se encuentran en la mitología de la Diosa, para ella hay seis arquetipos femeninos que se relacionan con alguna diosa en específico y en algunos casos con alguna otra mujer mitológica. Estos arquetipos son: la virgen (Artemisa y Atenea), la creadora y destructora (Kali, Circe, Medea), la amante y seductora (Afrodita, Eva, Salomé), la madre (Isis, Deméter, Perséfone, la Virgen María), la sacerdotisa y hechicera (Vesta) y la musa e inspiradora (ninfas, musas). Mientras que Jesús Saiz Galdós, Beatriz Fernández Ruiz y José Álvaro Estramiana en su artículo publicado en la revista *Athenea Digital*, prefieren seguir a Carl Gustav Jung, quien afirma que de todas las figuras arquetípicas de la mujer, la más importante es la de la madre porque está firmemente arraigada en la tradición sociocultural, que se encuentra en varias mitologías y religiones del mundo y que, por lo tanto, este arquetipo presenta varias dimensiones positivas y negativas.

Ellos afirman que Jung definió cuatro categorías para definir el arquetipo de la madre: en primer lugar se le asigna las características de autoridad, sabiduría y una alta espiritualidad que rebasa al intelecto. En segundo lugar, se le considera bondadosa, protectora, fuente de fertilidad y alimento, ésta es la imagen típica que se tiene de la madre. Estas dos primeras categorías comprenden las dimensiones positivas de la madre. En tercer lugar, se le considera fuente de la transformación, de protección y representa el ciclo de fertilidad y muerte como en el mito de Deméter y Perséfone. En último lugar, la madre es, también, asociada a lo secreto, lo escondido, lo tenebroso e inevitable. En este caso se le

relaciona en cierta medida con la maldad y la destrucción, es la dimensión negativa de este arquetipo.¹²²

Cuando estos autores dicen que el arquetipo de la madre se encuentra arraigado en la tradición sociocultural, creo que tienen la razón, porque la figura de la madre se encuentra no sólo en nuestra vida cotidiana sino en el discurso de género, que instituye un modelo para la mujer en relación al hombre. El sistema de género que más influyó en el mundo occidental se encuentra en el siglo XIX, es un discurso que asocia a la mujer en el ámbito privado, el de la domesticidad, por lo tanto, las características de la mujer son las de madre y esposa. El discurso de la domesticidad presenta a la mujer como *el ángel del hogar* o *la perfecta casada*; es un prototipo de mujer modelo, la que se consideraba como “pura, angelical, inocente, asexuada y abnegada. En calidad de esposa, madre y ama de casa, era la encargada de la familia y del hogar.”¹²³

Este discurso de la domesticidad se difundió en los manuales de comportamiento y urbanidad, en la literatura y en los textos médicos. También, legitimado por la religión pues veía a la mujer como un ángel que tenía por sagrada misión el cuidado de sus hijos, el de la casa y el del marido. Dentro de este discurso la mujer soltera era mal vista, pero podría reivindicarse al cuidar a sus sobrinos o participando en obras de beneficencia para congraciarse con la sociedad. A principios del siglo XX surgió un nuevo arquetipo para el discurso de género: la nueva mujer moderna. Esta mujer obedecía a los cambios producidos después de la Primera Guerra Mundial y era producto de la modernización, al igual que el discurso anterior fue difundida gracias a la novela de Víctor Margueritte *La garzone*, publicada en 1922. Se trata de una chica joven, rebelde, con cabello corto, y labios pintados,

¹²² Jesús Saiz Galdós, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana, art. cit., p. 138.

¹²³ Mary Nash, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 39.

aunque un poco masculinizada por su forma de vestir. Esta mujer se presenta como liberada, activa y moderna.¹²⁴

Se trata del prototipo de mujer de los años veinte, pero tiempo después de presentar a esta mujer emancipada, el discurso de género retrocedió y volvió al eterno femenino en la figura de la “Mujer Moderna”; se trata de un modelo de mujer estadounidense, en el que la principal función femenina es el matrimonio y por supuesto la maternidad, aunque este discurso de género

contemplaba la modernidad y las funciones tradicionales de madre y esposa como elementos complementarios. De acuerdo con esta nueva imagen de modernidad, la racionalización productiva propia del desarrollo económico también tenía que aplicarse a las labores domésticas, (la cocina de gas, la nevera, la calefacción, la aspiradora) y la racionalización económica del hogar proporcionaron una mayor eficiencia y rapidez a las tareas del ama de casa quien, de esta manera, podía compaginar su carrera profesional o sus actividades sociales extradomésticas con un perfecto funcionamiento del hogar.¹²⁵

Este modelo obedecía a que la mujer había incrementado su trabajo asalariado, tenía menos hijos. Pero en realidad, este modelo no dejaba de ser un tanto tradicional, pues la mujer debía de cumplir su función maternal. Aunque este modelo, y los otros dos anteriores del discurso de género, no necesariamente eran una realidad para todas las mujeres. Pero se presenta como un ideal. Después de este paréntesis del discurso de género relacionado con el arquetipo de la madre, seguiré describiendo otras figuras femeninas que se encuentran en los arquetipos del *anima* y no del *animus*. El motivo por el que sólo describiré al *ánima* es porque está se considera la parte femenina del hombre, mientras que el *ánimus* es la parte masculina de la mujer.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 56.

El ánima es la imagen de una mujer indeterminada que tiene el hombre y que se encuentra en sus emociones y afectos; de esta forma, otorga virtudes y rasgos a la mujer. Este arquetipo se encuentra representado en tres categorías dicotómicas: la primera, es la de anciana *versus* joven, es decir, el hombre tiene una imagen femenina joven y ésta se compensa con otra figura femenina madura un tanto maternal. La segunda dicotomía es la de hada *versus* bruja; estas imágenes obedecen al miedo que inspira el sexo femenino, muestra la polaridad femenina como una mujer que puede otorgar dones, pero que al mismo tiempo puede ser malvada. La última dicotomía es la de santa *versus* seductora o pecadora; mientras que una es una figura más cercana a la espiritualidad, la otra es una figura terrenal sobre la que recae la culpa.¹²⁶

En este arquetipo del *anima* encontramos la representación de la mujer como un ser que se inclina por la maldad, como una criatura siniestra. Jesús Saiz Galdós, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana, creen que estas figuras son representaciones sociales de la feminidad y que ponen “énfasis en una serie de valores y actitudes sociales formadas en una sociedad dominada por hombres, en la cual destacan los aspectos reproductivos y los monstruosos. No obstante, al aplicar la noción del inconsciente colectivo al análisis de las representaciones de la mujer, encontramos una serie de contenidos (arquetípicos) que indican distintas facetas en las cuales la mujer ha sido y es representada a nivel inconsciente.”¹²⁷ Algunas de estas figuras arquetípicas femeninas al ser producto del inconsciente colectivo y de presentar generalidades en diferentes culturas han sido estereotipadas.

¹²⁶ Jesús Saiz Galdós, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana, art. cit., p. 140-145.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 145.

Un estereotipo es una imagen convencional que facilita la comunicación debido a su sencillez. Los investigadores de los medios de comunicación utilizan el término *estereotipo* para definir “una imagen acuñada o estándar sobre un grupo de gente resultado de la selección de unos pocos símbolos entre un elevado número de posibilidades para representar el grupo.”¹²⁸ Los estereotipos representan creencias inconscientemente compartidas por diferentes grupos, se aplican a unos grupos más que a otros, son difíciles de modificar pero no es imposible, el cambio es muy lento, casi imperceptible. Los estereotipos se encuentran en periódicos, libros de texto y en los medios de comunicación, es decir, los estereotipos son creados por la sociedad y reforzados por los medios de comunicación.

Hay estereotipos positivos y negativos; el estereotipo negativo, según Roby Quin y Barrie McMahon, “se convierte en un chivo expiatorio de los errores que cometemos; otras veces es una forma de identificar las flaquezas de los grupos de gente que no se ajustan a la norma y son vistos como un problema.”¹²⁹ En algunos casos el estereotipo se convierte en un prejuicio y lleva a la discriminación. Lo que no quiere decir que el estereotipo sea falso, ya que dentro de él se encuentra una parte de verdad, aunque ésta se encuentre un poco distorsionada porque el estereotipo presenta sólo algunas características del grupo o de la persona que representa. En cambio los estereotipos positivos son los que promueven ciertos valores del grupo de poder que los crea, aunque en algunos casos se trata de

¹²⁸ Robyn Quin y Barrie McMahon, *Historias y estereotipos*, trad. Ana María Mingote, Proyecto Didáctico Quirón N. 55 y Ediciones de la Torre, Madrid, 1997, p. 140.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 152.

imágenes complejas que por un lado muestran valores positivos, pero por el otro marcan ciertos aspectos negativos.¹³⁰

También, existen estereotipos de género que a su vez se pueden dividir en positivos (los que refuerzan las características o valores de uno de los géneros, hombre o mujer), en negativos (que refuerzan la desigualdad entre hombres y mujeres) y neutros.¹³¹ Hay que recordar que el estereotipo es un recurso fílmico que sirve para representar los roles (papeles) que desempeñan tanto hombres como mujeres, y que tienden a fortalecerse por medio de la repetición. Julia Tunón dice que el estereotipo a diferencia del arquetipo “no implica ninguna lucha sino que reduce el universo a una perspectiva lineal. En el cine, los estereotipos, como los géneros, requieren la aceptación del público para progresar. Un estereotipo simplifica lo complejo y otorga un orden fijo ahí donde hay variación y lucha. Es un elemento necesario en el lenguaje cinematográfico.”¹³²

Representaciones femeninas en el cine

Precisamente en el lenguaje cinematográfico encontramos representaciones arquetípicas de mujeres que se han ido estereotipando, ya que como dice Teresa de Lauretis en su libro *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, la mujer es construida a partir del lenguaje y la representación.¹³³ Un ejemplo de estas representaciones femeninas es el cine estadounidense. Para Núria Bou, en su libro *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, en el cine clásico norteamericano se encuentran diferentes representaciones

¹³⁰ *Ibidem*, p. 177.

¹³¹ N. M. Palanco López, “Los estereotipos sociales”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, revista electrónica, enero 2009, en www.eumed.net/rev/cccss/03/nmpl.html 2 de octubre 2009.

¹³² Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 78.

¹³³ Véase Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, trad. Silvia Iglesias Recuero, Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, Madrid, 1984, p. 28.

femeninas que tienen su origen en los mitos de las antiguas diosas; ella cree que “la fascinación de los creadores por la figuración femenina fue tan exacerbada que directores, diseñadores y guionistas acabaron por superponer distintos arquetipos en la creación de un mismo personaje femenino.”¹³⁴ Núria Bou asocia las representaciones femeninas en el cine clásico a las diosas de la mitología griega, divide estas representaciones en dos categorías: la primera, es para las mujeres belicosas, mientras que la segunda la denomina mujeres silenciosas. A la primera categoría le corresponden las figuras míticas de Pandora y Atenea. Mientras que a la segunda categoría le corresponden las figuras de Deméter y Perséfone.

Pandora es la *femme fatale*, es una mujer peligrosa, inteligente, sensual y embustera, afirma que es el arquetipo de la mujer dual ya que se presenta como una mujer amable que lleva al héroe (hombre) a su perdición: “la figuración pandórica toma la iniciativa en el relato, se apodera del oscuro reino del cine negro y amplifica la turbia moral que el género convoca; seductoras, farsantes, mortíferas al primer beso, las mujeres arrojan al héroe hacia un desolado *callejón sin salida*; dotadas de una potente sexualidad, las ‘hijas’ cinematográficas de Pandora son un ‘bello mal’, un engaño contra el que nada pueden hacer los hombres del *noir*.”¹³⁵ Esta construcción femenina se muestra como más independiente, es decir, no se subordina a la condición de madre y esposa, aunque se case; pero este tipo de mujer en el cine encuentra un destino fatal que la conduce a la muerte. Esta mujer fatal, casi vampírica, es la que conocemos en el cine mexicano como ‘la devoradora’.

¹³⁴ Núria Bou, *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, trad. Carlos Roche Suárez, Ed. Icaria (Mujeres y Cultura), Barcelona, 2000, p. 15.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 21.

Después habla de otra figura femenina: ‘la belleza sureña’ asociada a la imagen de la diosa Atenea, Núria Bou afirma que en las películas en las que se representa este tipo de mujer, la belleza sureña se presenta como una mujer joven, hija de algún terrateniente de las plantaciones del sur, muy apegada a su padre y arraigada a la tierra.¹³⁶ La máxima representante de estas figuras femeninas es Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó*. También el cine las muestra como mujeres guerreras, fuertes, ambiciosas e incapaces de vivir con amor, es decir, sin ambiciones maternas, que debido a esta negación de su feminidad son castigadas con la soledad o con la probabilidad de tener sangre negra en sus venas.¹³⁷

En este cine Núria encuentra unas mujeres a las que considera silenciosas, asociadas a la figura de Deméter y las llama ‘madres benefactoras’, las que son representadas en primera instancia con actitudes guardianas, pasivas y sacrificadas por su familia (hijos y esposo) y claro, después del doloroso sacrificio llega su recompensa: la inmortalidad en el cine.¹³⁸ Pero también son mostradas como mujeres fuertes, casi matriarcales ante las desgracias como en *Las uvas de la ira*. También encuentra la imagen de Perséfone en el cine a la que llama una ‘virgen pasional’; se trata de una mujer joven, casi niña, impulsiva, ingenua, un tanto desvalida. Esta autora dice que este tipo de representaciones femeninas canonizaron “el arquetipo de la *good girl* cinematográfica carente de deseo; sólo las *bad girls* (*vamps* o *femme fatales*) tuvieron derecho a dejar aflorar su libido.”¹³⁹ Pero curiosamente estas mujeres se asocian amorosamente con hombres sombríos, enigmáticos, misteriosos que las conducen a la muerte.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 49.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 73-98.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 104.

Si observamos estas descripciones veremos que estas figuras arquetípicas cinematográficas, a lo largo del tiempo se han estereotipado en el cine, de manera específica la mujer fatal y su contraparte en la figura materna. La doctora María Dolores Clemente Fernández en su artículo sobre los estereotipos femeninos en el cine del oeste, dice que las mujeres en el cine del oeste tienen un papel secundario en función del héroe (hombre), va a ser retratada como buena o como seductora, de acuerdo a la tradición bíblica de Eva y María, Núria Bou diría que de acuerdo a las figuras de Pandora o Deméter. María Dolores Clemente Fernández afirma que la *femme fatale*, a diferencia de Eva no se presenta como una mujer engañada, sino como una mujer rebelde, una Lilith, se presentan como mujeres que “no se supeditan al control del varón, sino que, al contrario, tratan de erigirse en dueñas de sí mismas y de su entorno.”¹⁴⁰ Pero a diferencia del cine clásico o del cine negro estadounidense, estas mujeres no se muestran como perversas o manipuladoras, sino que su delito es precisamente el querer ser independientes y utilizar su belleza para conseguir dinero. Esta fortaleza femenina se debe a la naturaleza hostil de las tierras del Oeste.

Esta autora habla de otro estereotipo el de ‘la mujer redentora’; se trata de una mujer bella, un tanto aristocrática, que resulta ideal. También, la autora, habla del estereotipo de la prostituta buena, que en apariencia es seductora, maltratada, pero que encuentra la redención al casarse.¹⁴¹ Luego describe a la ‘dama sureña’ (misma figura femenina que Núria Bou denominó ‘la belleza sureña’) como una mujer elegante y pomposa, que vive con elegancia y rodeada de esclavos; es mostrada como una mujer vanidosa. Núria Bou a

¹⁴⁰ María Dolores Clemente Fernández, “Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del Oeste”, en *Área abierta*, n. 17, julio 2007, p. 3, (artículo en línea) fecha de consulta 2 de octubre de 2009.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 7.

diferencia de Dolores Clemente Fernández, la muestra como una mujer arraigada a la tierra y protectora de la misma, sobre todo, después de la guerra de secesión en Estados Unidos. Dolores Clemente Fernández, también, muestra la contraparte de la dama sureña a ‘la mujer nativa’, como representante de la parte dócil del indio americano.¹⁴²

En el caso del cine mexicano, la mujer, según, Julia Tuñón es representada de varias maneras, aunque en especial es mostrada con la dicotomía de ángel y demonio, es mostrada por dos polos opuesto, siendo una la “devoradora, mantis religiosa que despierta los temores masculinos más arcaicos, o bien la madre gestora que media con las esferas supremas.”¹⁴³ También, se encuentran otros estereotipos femeninos como: la novia, la rumbera, la prostituta y la esposa desvalida, Julia Tuñón asegura que estas imágenes no son más que situaciones que enfrenta la mujer y que el cine presenta de forma estereotipada.

La mujer, por lo general es mostrada en un esquema dicotómico “ella es diosa o esclava, divinizada o humillada. Se considera que arrastra a la cima y a la sima. Se trata de una situación previa al cristianismo pero que éste modeló en forma precisa. Eva y María expresan los extremos de la pureza y perdición con que se quiere entender y comprender a un ser múltiple.”¹⁴⁴ Como se trata de una representación femenina fundada en los opuestos, empezaré por describir a las mujeres buenas en el cine, al ideal femenino del ángel del hogar: la madre, la esposa y la hija. Para después describir a la mujer mala: la devoradora, la prostituta....

¹⁴² *Ibidem*, p. 12.

¹⁴³ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 75.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 81.

La esposa

Se encuentra representada en el melodrama, género que toca los temas familiares. Se trata de una mujer joven, o no, casi perfecta, buena, cuya esencia femenina debe ser ideal para el matrimonio; es decir, que se convierta en una buena esposa. Por lo tanto, la imagen de la mujer como esposa está íntimamente relacionada con el núcleo familiar formado por una madre, un padre, los hijos y algunas otras personas como una sirvienta o una madrina, lo que nos muestra una familia extensa. Como dice Julia Tuñón “se trata de una familia encerrada en sí misma, que permite poco aire para el desarrollo particular y que requiere de la obediencia y la resignación como cualidades preservadoras y prioritarias. La mujer es el cimiento.”¹⁴⁵



Aquí una familia completa, nótese la manera inquisidora en que el padre mira a su esposa y como ésta ni siquiera le sostiene la mirada.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 131

¹⁴⁶ Imagen tomada de *Una familia de tantas*. Alejandro Galindo (dir.), *Una familia de tantas*, VHS, prod. Azteca y César Santos Galindo, México, 1948.

La esposa debe ser amorosa y cuidar de los hijos, mientras el marido brinda estabilidad, protección y mantiene el hogar. La esposa debe ser tierna, paciente, sumisa y hasta asexual, carente de sensualidad, ligada a la maternidad como su único fin social; su vida gira entorno del marido y, en específico, de sus hijos. Además, sus funciones son meramente domésticas, sin ninguna retribución económica, salvo el afecto de la familia. Para esta mujer su único ideal debe ser la procreación: la maternidad.

Una de sus cualidades fundamentales es la fidelidad que le debe al marido. En este sentido el cine mexicano representa una doble moral, pues mientras los hombres casados pueden engañar a sus esposas con otras mujeres y la esposa no les puede reclamar nada; la mujer que engaña al marido, se convierte en una mala mujer y su destino es incierto, además de que debe recibir un castigo para alcanzar la redención. En *la mujer ajena*¹⁴⁷, Augusta (Rita Macedo) engaña a su marido Tomás Orozco (Manolo Fábregas) con un hombre más joven Federico (Gustavo Rojo), que a diferencia del marido de Augusta es jugador, insensato y sin dinero. Augusta parece arrojada a los brazos de Federico pues su marido es demasiado frío con ella, además de que siempre está trabajando o leyendo. El final para ella no puede ser bueno, ya que la trama gira en torno a la culpabilidad que ella siente al engañar a su marido, un hombre, que parece tan perfecto, y la inferioridad que siente Federico respecto a Tomás. Augusta ama a Federico, pero no puede dejar a su marido y el joven atosigado por sus deudas de juego y la culpabilidad termina suicidándose cuando Augusta le confiesa que van a tener un hijo. Ella vuelve con su marido y éste por rumores sabe que Augusta le fue infiel y quiere perdonarla, pero ella se siente indigna y lo

¹⁴⁷ Juan Bustillo Oro (dir.), *La mujer ajena*, VHS, prod. Tele-Talía Films, México, 1955. Drama.

abandona, no sólo lo abandona a él, sino a su posición social y a su lujo para redimirse trabajando para cuidar a su hijo.

En el cine las mujeres adúlteras provocan situaciones desastrosas, en el caso de *la mujer ajena*, el desastre fue para el amante, pues el amor pasional lleva a un final de sufrimiento, en este caso para los que la rodean, y en última instancia para ella misma. Pero en otras películas como *La adúltera*¹⁴⁸ cinta en la que una mujer joven trabaja como azafata en una agencia de vuelos, está enamorada del piloto Carlos, pero se casa por dinero con Raúl Gálvez (Víctor Junco). Los problemas comienzan después de la luna de miel y Raúl lleva a Irene (Silvia Pinal) a su casa en la que vive su prima Cecilia (Ana Luisa Peluffo) la que fuera su amor de juventud y con la que se iba a casar. Todo se complica cuando Raúl hace un viaje a Europa junto a otros empresarios para conocer mujeres.



Cecilia (Ana Luisa Peluffo) recostada, imagen de *La Adúltera*.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Tulio Demichelli (dir.), *La adúltera*, DVD, prod. Filmadora Mexicana, México, 1956.

¹⁴⁹ Imagen tomada de Carlos Monsiváis, *Los rostros del cine mexicano*, 2ª ed., Americo Arte Editores, Landucci Editores, México, 1997, p. 123.

Él le es infiel e Irene es tentada por Cecilia, la que se encarga de buscar a Carlos, lo lleva a la casa y precipita el adulterio de Irene. Ésta cansada de los chantajes de Cecilia trata de precipitar su muerte pues sabe que pronto morirá a causa del corazón. En un arrebato Irene le confiesa a Cecilia su muerte y Cecilia teje un plan: se envenena y hace todo lo posible para que culpen a Irene. En las últimas escenas, en las que Irene trata de demostrar su inocencia su esposo dice que ella no es culpable del homicidio, pero que por el adulterio debe pagar y entrega la carta que escribiera Cecilia antes de morir. Irene es acusada del homicidio, ella decide confesarse y el sacerdote le dice que ‘ella es culpable del crimen en su corazón, que el único camino que le queda para redimirse es permanecer en la cárcel y tratar de llevar una vida digna para que encuentre la justicia divina’.

En otros casos la infidelidad femenina lleva a la desgracia al marido: en *La Diana cazadora*¹⁵⁰ Martha (Ana Luisa Peluffo) engaña a su marido después de que éste sufrió un accidente, duermen en camas separadas y él la maltrata. Deciden separarse por un tiempo y ella conoce a un escultor: el maestro San Román quien le pide que pose para su escultura de ‘la Diana cazadora’, se enamoran y ella es descubierta por su cuñada, la que informa de todo lo sucedido al marido paralítico y éste decide suicidarse para así dejarla libre. Pero Martha se siente culpable y a pesar de que San Román la busca, ella decide quedarse sola el resto de su vida debido a su culpabilidad. El castigo para estas mujeres infieles es el desprecio del esposo, de la familia; pero también la culpa, la soledad, incluso, la muerte. La esposa, en el cine, debe presentarse como una mujer sin deseo sexual, pues como dice Julia Tuñón la buena esposa no debe tener relaciones extramaritales.¹⁵¹ La única finalidad de la

¹⁵⁰ Tito Davison (dir.), *La Diana Cazadora*, DVD, prod. Calderón, México, 1957.

¹⁵¹ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 165.

esposa debe ser la procreación y el cuidado de los hijos. Ella debe convertirse en el eterno femenino de ser madre y dejar de ser mujer.

La madre

Esta imagen está estrechamente ligada a la de la esposa, pues se considera que el matrimonio es el único medio, o por lo menos el medio ideal, para la procreación de los hijos. Ellas están subordinadas al marido y se encuentran en función de sus hijos. Siempre abnegada, sumisa, servicial y amorosa. El cine muestra que todas las mujeres, buenas, anhelan tener hijos, por ejemplo, en *La mujer ajena* Tomás le dice a Augusta que siga con sus funciones caritativas, que vea por los niños sin padres, para que así supla el cariño de los que a ellos Dios, todavía, no les ha querido enviar.¹⁵² En este caso se muestra que también los hombres quieren ser padres.

El ser madre, para el cine, significa la representación del más sublime amor, la subordinación a los hijos y la renuncia a cualquier otro deseo o aspiración. Julia Tuñón sugiere que la madre debe olvidarse de “la sexualidad, la ambición, el ansia de conocimiento o cualquier otro ideal de la persona-madre [porque] es un elemento que estorba en esta concepción, quizá, para no nublar la demanda del hijo que exige, en su infancia, absoluta entrega a él.”¹⁵³ Es decir, la madre sólo representa ciertos valores positivos de las mujeres reales y la convierte en un ser casi divino. Muy ligada a la figura casi santificada de la madre se encuentra la imagen de la hija.

¹⁵² Juan Bustillo Oro (dir.), *La mujer ajena*, VHS, prod. Tele-Thalía Films, México, 1955.

¹⁵³ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 190.

La hija obediente

La hija aprende de la madre el deseo de incondicionalidad y entrega, pues la madre se convierte en un modelo ideal, sobre todo, un modelo a seguir. Esta hija debe ayudar a la madre en los quehaceres de la casa y mostrarse siempre obediente y servicial con los padres. Amorosa y respetuosa de ellos y de sus decisiones. El mejor ejemplo cinematográfico que encuentro es la película *Quinceañera*¹⁵⁴ en la que se retrata la historia de tres muchachas que cumplen quince años el mismo día.



Cartel que promociona la película y menciona al elenco. Parte de este elenco el director Alfredo B. Crevenna lo utiliza en *Teresa*.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Alfredo B. Crevenna (dir.), *Quinceañera*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1960.

¹⁵⁵ Cartel tomado de *Quinceañera* 1960 (Maricruz Olivier)

www.jarochos.net/portal/foros/index.php?topic.html 26 de octubre 2009.

Estas jóvenes son: María Antonia (Maricruz Olivier), Leonor (Teresa Velázquez) y Beatriz (Martha Mijares). Todas se preparan para su fiesta, mientras ésta ocurre Beatriz lucha para que sus padres no se separen y de esta forma que su familia no se resquebraje. Leonor, por su lado, termina a su novio pobre para tener contenta a su madre, que quiere que su hija tenga un novio de buena familia y adinerado. Pero regresa con él después que el novio (Pancho) ayuda a su padre a salir de la cárcel por haber cometido un fraude de cinco mil pesos en el banco en que trabaja para poder pagar la fiesta de Leonor.



En esta imagen las tres muchachas el día de sus quinceaños, María Antonia es la única de las tres que no tuvo vestido. (*Quinceañera*, 1960).

María Antonia es una muchacha pobre, muy inteligente y estudiosa, debido a estas dos cualidades consiguió una beca y estudió la secundaria en un colegio de paga, en el que conoció a sus amigas Beatriz y Leonor. María Antonia no quería fiesta de quince años porque sus padres no pueden pagarla, pero ellos la quieren ver feliz y hacen todo lo posible por hacerla: su madre empeña su máquina de coser y su papá un reloj de leontina. Su madre

le regala su vestido de novia para que la tía de Leonor le confeccione el vestido, pero la tela ya no sirve y Beatriz se ofrece a comprarle la tela, mientras que la tía de Leonor hará el vestido sin ningún costo, todo a escondidas de María Antonia. Pero, le roban el dinero a la mamá de María Antonia y ésta se decepciona a tal grado que ni siquiera recoge su vestido, además, porque no podía pagarlo. Se presenta a la misa con un vestido normal y llora en la celebración, mientras sus amigas lucen vestidos muy bonitos. Pero al llegar a la vecindad en la que vive, es sorprendida por todas las vecinas que se han cooperado para hacerle su fiesta, ya que es una buena hija, inteligente, estudiosa y amable. Sobre este personaje volveré cuando analice a *Teresa*. Junto a estas figuras inmaculadas de madre e hija obediente encontramos a su contraparte, a una mujer temible: la mujer fatal.

La devoradora

En esta categoría existen varias figuras femeninas que son representadas en el cine: las rumberas, las prostitutas y la mujer insaciable. Estas figuras femeninas, a diferencia de la esposa que representa un ángel asexuado, se encuentran estrechamente relacionadas con la práctica de la sexualidad. Una práctica que se encuentra condenada por el catolicismo si no es con fines reproductivos y es mostrada de manera velada en el cine ante la censura de la Secretaría de Gobernación y de la Liga de la Decencia. En este cine se sugieren las escenas sexuales, pero no se ven, ya que no sólo se teme a la censura, sino a caer en la vulgaridad.

La prostituta, en el cine, es presentada como una joven bella e inocente, que tras un pecado de juventud, el abandono de un novio que no se quiso casar con ella por considerarla una mujer liviana o ante el desamparo de los padres no le queda otro camino

más que el de la prostitución. Un ejemplo, es el mítico caso de *La mujer del puerto*.¹⁵⁶ Rosario (Andrea Palma) es una muchacha que resulta abandonada por el novio después de que ella se entrega a él por amor, su padre se muere y ante el acoso de un hombre que tiene una tienda se marcha al puerto de Veracruz y se convierte en prostituta. Pero para estas mujeres, por lo general, hay un destino trágico. Un destino como el de la *Santa* de Gamboa: el arrepentimiento y luego la muerte. El destino trágico de Rosario es conocer a Alberto y después de pasar una noche con él darse cuenta que son hermanos, ante tal pecado Rosario se suicida.



Esta imagen es la que Rosario (Andrea Palma) se recarga y se muestra como una mujer inalcanzable, a pesar de ser prostituta se ha vuelto legendaria y es la imagen más recordada junto con la canción 'vendo placer' tema de la película *La mujer del puerto*.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Servando de la Garza (prod.), *La mujer del puerto*, adaptación de Antonio Guzmán Aguilar y Raphael J. Sevilla, DVD, prod. Eurindia Films y Arcady Boytler, México, 1933.

¹⁵⁷ Imagen tomada de *La mujer del puerto* (1933) www.cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/mujer.html 21 de noviembre 2008.

Para las rumberas el destino no es tan benévolo. En la película *Cortesana*¹⁵⁸ Margarita (Meche Barba) es una joven de familia que se va a casar con un doctor alumno de su padre, pero es seducida por Luis del Llano (Rubén Rojo) esposo de su prima Josefina (Blanca Estela Pavón) y ante tal decepción, su padre la corre de la casa. Ella se va a vivir con Luis, quien trabaja tocando el piano en un cabaret, éste riñe con el antiguo novio de Margarita, le dispara y entra a la cárcel. Margarita sin el apoyo de su padre y sin más familia a quien recurrir baila en el cabaret y conoce a un abogado que la ayuda a sacar de la cárcel a Luis. Pero Luis se da cuenta de que el abogado quiere a Margarita y trata de utilizarla para conseguir dinero del abogado, ella se niega, discuten... Pero, llega Josefina llena de celos y mata a Luis. Margarita se siente culpable y no acepta el amor del abogado ni de su antiguo novio que le avisa que su papá murió. Margarita se queda sola y así camina por la calle, sin rumbo, y cuando tratan de seguirla les dice que no merece que la sigan.

Se muestra a estas mujeres como bondadosas, sin amparo, la mayoría de ellas siempre quieren casarse y tener hijos. Su final es trágico: una muerte por enfermedad como la que tuvo *Santa*, el suicidio como en *La mujer del puerto* o la soledad como en *Cortesana*. Precisamente su soledad y su autodevaluación, como la de Margarita que no permite que la sigan en la noche oscura, es lo que les permite su redención puesto que son buenas. Pero si no lo son se convierten en las devoradoras. Estas mujeres son temidas y buscadas por los hombres, están íntimamente relacionadas con el deseo sexual, porque a diferencia de la prostituta, ellas si lo desean, mientras que para las otras es sólo un trabajo.

¹⁵⁸ Alberto Gout (dir.), *Cortesana*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1947.

Quien ha representado mejor este rol es María Félix en *La devoradora*¹⁵⁹ en la que interpreta a Diana de Arellano, una mujer hermosa, cuyo padre ha muerto y le ha dejado deudas, ella está dispuesta a casarse con un hombre mayor (Adolfo), pero al mismo tiempo tiene un amante más joven que ella: Pablo, mismo que se suicida, en el departamento de ella, al no poder matarla.



Aquí Diana de Arellano (María Félix) se prepara para bañarse, se ha despertado a las once de la mañana. Nótese lo transparente de su camisón. En la siguiente imagen maquillándose después del baño. (*La devoradora*, 1946). En las películas las figuras femeninas maternas, por lo general, no se visten con transparencias ni tampoco tienen tiempo para el cuidado personal.

Diana es una mujer astuta y para no caer en el escándalo le pide a Adolfo (Julio Villareal) que lleve un médico de confianza y éste lleva a su sobrino Miguel (Luis de Aldas). Pero Diana no conforme con involucrarlos, seduce a Miguel, éste le pide que no se case con su tío, ella intenta persuadirlo y dice que al fin y al cabo a Adolfo le queda poco tiempo pues está enfermo del corazón. Miguel trata de persuadir a su tío, pero Adolfo ya puesto en aviso por Diana, lo corre, le dice que él sabe que ella no lo ama, pero que es su pasión de viejo y que espera pasar sus últimos días con la mujer que quiere y que sabe que

¹⁵⁹ Fernando de Fuentes (dir.), *La devoradora*, DVD, prod. Jesús Grovas, México, 1946.

a él también lo ha endiosado. Se reconcilian y miguel se va. Pero como todos los amores pasionales en el cine conllevan una tragedia. Miguel para impedir la boda asesina a Diana. De esta forma, está mujer hermosa, sensual, que utiliza un lenguaje directo y es hasta cínica, pues habla abiertamente de sus metas. Además de ser una mujer liviana por ejercer su sexualidad libremente (aunque en la película sólo se sugiere) llega a su perdición y es asesinada justo antes de casarse.



Diana asesinada. Uno de los oficiales que iba a detenerla al encontrarla muerta silba la canción *Aventurera*, canción dedicada a las mujeres que venden su amor y misma canción que está presente en toda la cinta. (*La devorador*, 1946)

Estas figuras femeninas que se presentan como opuestos en el cine, unas representadas como ángeles otras hermosas con cara de ángel pero monstruosas en su interior me ayudaran a analizar a *Teresa*. Pero antes de analizarla es necesario conocerla.

Capítulo III.- Descripción de “Teresa”

Para un mejor entendimiento de la descripción de *Teresa* ha decidido dividirla en tres partes importantes y a cada una de ellas llamaré de alguna forma. La primera parte se titula “el inicio de la maldad” porque es en esta parte de la película cuando nos presentan al personaje de Teresa Martínez; a la segunda parte la llamaré “la maldad aplicada” porque en esta parte vemos los recursos que utiliza Teresa para conseguir su meta y a la última parte la llamaré “un amargo destino” en reminiscencia del título original que tuvo como radionovela y porque anticipa al espectador y al lector el final que obtuvo Teresa.

El inicio de la maldad

La película comienza previniendo el final, se ve la imagen de Teresa sola en una feria y de fondo un vals de tono triston.¹⁶⁰ Cambia rápidamente la escena y nos encontramos en el baile de graduación de la preparatoria donde estudia Teresa (Maricruz Olivier). El baile ha resultado de lo más grato para ella, pues es nombrada la reina del baile, obtuvo el primer lugar en calificaciones. Además encontró el amor en Manuel, un joven rico. Ellos bailan juntos el “vals triste” que nunca olvidará Teresa. Una de sus compañeras muestra su envidia hacia la protagonista por ser hermosa, inteligente y quedarse con el mejor partido, Aurora la mejor amiga de Teresa la defiende porque la considera buena y sin vanidad, creencia que comparten las personas que la rodean.

Lo inquietante es que los padres de Teresa no asistieron a la graduación. Manuel se ofrece a llevarla a su casa y Teresa se rehúsa, sale, toma un autobús que la deja frente a la

¹⁶⁰ Esta melodía se llama “vals triste”, es creación de Jean Sibelius, compositor de origen finlandés, y bajo la dirección de Leopold Stokowski, de origen inglés. Este vals tiene un largo comienzo y en la película le recortan la parte introductoria.

vecindad donde vive. Sin embargo ella no se ha percatado de que Manuel la ha seguido. Ya dentro de su casa, Teresa entrega el diploma a sus padres; su papá está feliz, quiere que Teresa salga por sí sola de ese medio: la pobreza. En la pobre celebración se encuentran además de sus padres, su madrina, Mario quien estudia medicina y don Ramón el padre de éste. Teresa le dice a Mario que pronto se casará.



Escena de la fiesta de graduación de Teresa. Aquí se despide de Manuel y se dirige a su casa.¹⁶¹

Al siguiente día Teresa ha regresado a la escuela para recoger sus libros, la encuentra el profesor Héctor de la Barrera quien le pregunta que piensa acerca de sus estudios, ella le dice que no sabe. Él le ofrece su ayuda prestándole los libros para la carrera de Derecho porque sabe que es pobre. Ella le dice que lo pensará y ve a Manuel que la espera en su auto. Éste le confiesa que cometió una indiscreción al seguirla y que sabe que

¹⁶¹ Las siguientes imágenes que aparecerán a lo largo de la investigación pertenecen a la película *Teresa*. Alfredo B. Crevenna (dir.), *Teresa*, adaptación de Edmundo Báez, DVD, Rosas Films, México, 1961.

es pobre, pero que no le importa. La lleva a su casa y le dice que pasará por ella en la noche para ir a cenar.

En la noche Manuel la lleva a un lugar lujoso, donde se encuentran a varios amigos de Manuel, la presenta como su novia. Ella reconoce a Esperanza una chica de su vecindad, de la cual que se dice se ha casado y vive en el extranjero, pero Esperanza le confiesa que es feliz aunque todavía no se casa. El acompañante de Esperanza le hace proposiciones indecorosas a Teresa, proposiciones que no son aceptadas. Teresa y Manuel bailan y él le dice que no se puede casar con ella por miedo a perder su herencia, pero que vivan juntos y que después se casarán. Ella se molesta y sale, él va tras ella, trata de que ella no se enoje y al final le dice que si ella creía que se casarían estaba muy equivocada, que él no se casaría con una mujer de su condición. En eso llega Mario y defiende a Teresa.



Aquí Teresa se siente frustrada por ser pobre y se lo recrimina a su madre. Teresa dice que ha aprendido una lección: seguir el camino de la virtud.

La protagonista llega muy enojada a su casa y le recrimina a su madre el que vivan pobremente y su falta de querer progresar. Dice que ha descubierto que ella atrae a los hombres y que no elegirá el camino fácil que siguen las tontas como Esperanza y en cambio tomará el camino recto, recto hacia su felicidad, dominando hasta el último sentimiento.

La maldad aplicada

Teresa se sabe hermosa y va a casa del profesor Héctor de la Barrera. Admira la casa, porque tiene lujos, adula a la hermana del profesor y consigue la simpatía de ésta. Teresa acepta el ofrecimiento del profesor de ayudarla, de brindarle su biblioteca para ayudarla en sus estudios. Así, el profesor está dispuesto a hablar con los padres de ella para que la apoyen a continuar una carrera. Se llega el día y Teresa discute con su madre, porque está quiere correr al profesor ya que piensa que tiene malas intenciones con su hija, Teresa se lo prohíbe y en cambio se muestra ante el profesor como una hija adorable que ama a sus padres.

El profesor dice que no se atreve a ayudarles con dinero porque sabe que no se lo aceptarían a pesar de la pobreza en la que viven, pero en cambio se presta para brindarle su biblioteca y su consejo. El padre de Teresa está muy orgulloso de su hija y dice que ésta vale oro, mientras que la madre mira a Teresa con cierto enfado, pues se percata de la maldad de su hija.



Teresa presentando al profesor con sus padres. El profesor fue a su casa para proponerles ayudar a su hija, que en vez de seguir una carrera corta de Comercio, siga la de Derecho.

En la noche hay una fiesta, se rompe una piñata y Teresa le lleva limas a Mario; él le dice que dejará la carrera, porque no quiere que su padre siga trabajando y que se convertirá en chofer. Ella le dice que continúe sus estudios de medicina, que los padres son felices trabajando para los hijos; después llama a don Ramón (padre de Mario) y le pregunta si será feliz cuando su hijo se convierta en médico. El padre de Mario le contesta que sería feliz teniendo un hijo médico. Teresa entonces ha arreglado el problema y Mario seguirá estudiando medicina. Entonces, deciden ir a la feria que está junto a la vecindad y él le regala un osito: ya son novios.

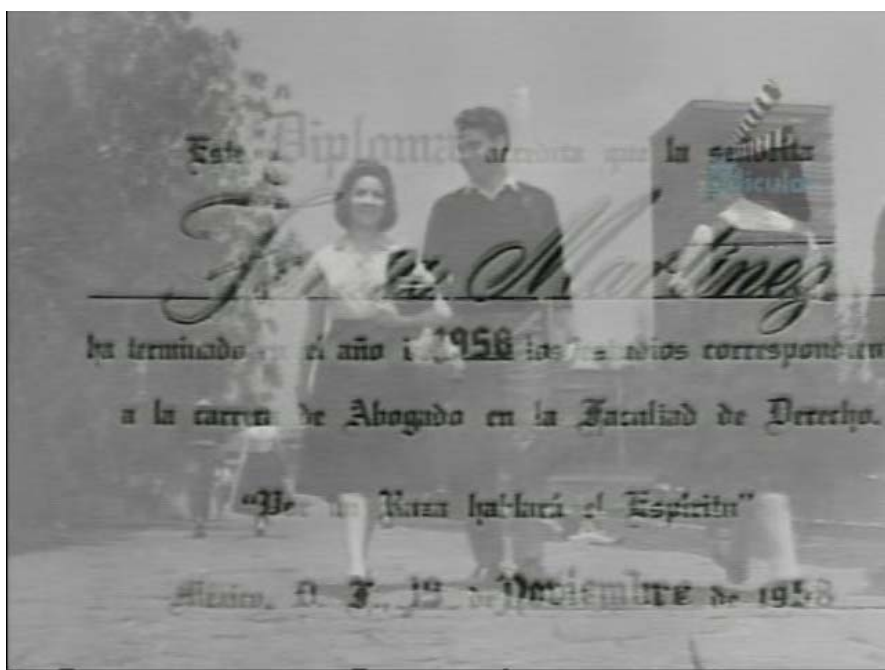
Días después Mario encuentra a Teresa con Aurora en la cafetería de la Universidad y la saluda, Aurora le había dicho que Mario le parecía guapo. Teresa no desaprovecha la oportunidad de hacer sentir mal a Mario por ser pobre y le dice que Aurora había dicho que era guapo; él se incomoda y se va. Aurora le recrimina a Teresa su falta de tacto y el que haya dicho a Mario que ella (Luisa) era rica cuando sabe que no le interesa la diferencia social.



Teresa con Aurora en una cafetería. Mientras que Aurora está feliz por seguir en la carrera de Medicina por amor a su padre que es médico, Teresa dice que ella no tiene opción y no puede estudiar lo que le gusta, sino lo que le han recomendado.

En otra escena Teresa le agradece a su madrina por regalarle los vestidos; se dirige a la fiesta en casa del profesor. Se encuentra con Mario y le dice que la perdone, que todo lo hizo por celos, porque Aurora había dicho que él le gustaba, Mario le cree y la perdona, le dice que sólo a ella ama. Pasan los años, siguen unas escenas, donde se ve la fecha de

1956 y recibe un diploma, luego se ven las fechas de 1958 y 1959 donde Teresa se prepara para su tesis. En una de las escenas el profesor la está esperando para revisar su propuesta de tesis, pero ella se ha demorado y viene del brazo de Mario. El profesor se pone celoso y le recrimina su falta de puntualidad y que pierda el tiempo con novios, así que le exige que no vea más a Mario.



Como imagen de fondo se ve a Teresa caminar feliz junto a Mario por la Universidad Nacional. También se ve el diploma que Teresa ha obtenido por haber terminado el curso de abogada en 1958.

Teresa le dice que ella sabe que la quiere, lo acaricia y el profesor le dice que se equivoca. En eso llega Luisa (hermana del profesor). Héctor la encuentra cambiada y Luisita le dice que se lo debe a Teresa y que se lo agradece porque José Antonio, su novio, vendrá. Ya a solas con el profesor, Luisa dice que Teresa ya está por encima de ese medio, es decir, de la pobreza. Luisa se lleva a Teresa de compras.

Teresa llega tarde a casa, su madre le está tejiendo un suéter y Teresa le dice que no se lo pondrá por corriente, que Luisita le regaló uno. La madre le dice que debe ser muy caro, y ella le responde que no sabe por qué motivo siempre que le gusta algo resulta ser lo más caro, que ella ya no es la misma de hace cinco años. Humilla a su madre por la pobreza en que viven y le dice que le chocan sus lágrimas, que ya no llore, que no sabe hacer otra cosa.

Después, vemos a Teresa en una cafetería con Mario, la vemos fumando. Él le comunica que presentará su examen final de tesis. Teresa empieza a hacer planes para los dos, lo ve a él como un doctor prestigioso, con un buen consultorio, donde todos sus clientes tienen que ser ricos. Mario le discute porque es ayudar a su gente; ella le dice que ya habrá tiempo para ello, que se acuerde que gracias a esos pacientes ricos él se pudo pagar la carrera de doctor. Entonces, él le pide que le desee suerte y Teresa le dice que no la necesita, porque cuando se tiene seguridad la suerte es lo de menos.

Al siguiente día Mario se encuentra con Aurora y le pide su consejo, pues se encuentra en una disyuntiva: entre ser un doctor de ricos y ayudar a su gente. Aurora le dice que le propondría el camino de la fama y la gloria, pero que como lo conoce bien es mejor que ayude a su gente y le desee suerte en su examen.



Mario se encuentra Aurora en la Universidad y le pide consejo sobre su futuro. Aurora es una mujer comprensiva, trata de entenderlo y como buena amiga de Teresa, trata de ver a Mario como su amigo, aunque en el fondo lo quiere.

Llega el día en que Mario celebra el ya es médico. El padre y la madrina de Teresa no irán a la recepción, sólo la madre, pero Teresa no la quiere llevar. Ambas llegan al salón y ella se molesta porque Mario no invitó a su clientela rica, sino a sus amigos; indignada le dice a su madre que la siga y ella no quiere, le dice que se queda porque es invitada de Mario.

Cuando la madre llega a la casa, el padre de Teresa le recrimina que haya dejado venir sola a su hija, después de la humillación que sufrió y llama a Teresa para que su madre le pida perdón. Teresa le dice que no es necesario, pero el padre insiste. En ese momento la mamá se molesta porque su hija mintió y abofetea a Teresa; el padre se molesta porque su esposa le pegó a su hija y él cree que fue sin razón, entonces se marcha de la casa. La madre le dice a Teresa que no está bien que la enfrente con su marido y Teresa le contesta, la amenaza con nunca perdonarla.

Teresa estaba enojada porque Mario la había terminado, y dice que ella lo iba a terminar pero que él se le adelanto, que se vengara. Mario va a verla, Teresa llora y le pide perdón a Mario, éste la perdona. Ella le dice que se enojó y se fue de la fiesta llena de celos porque vio a Aurora y sabe que ella lo quiere. Mario le seca las lágrimas, le dice que no sea una chiquilla, que sólo a ella la quiere y vuelven a ser novios. La madre que lo ha visto todo, dice que no pensaba que Teresa pudiera llorar y ésta le contesta que sí, que sus lagrimas eran verdaderas, pero de rabia, que a pesar de que lo quiere no dejara que la humille y encontrara el momento de terminar su relación con él.



Doña Josefina no puede creer que su hija sea tan cínica y sea incapaz de sentir. Teresa quiere a Mario. Ella es una mujer posesiva, pero aunque lo ame no dudará en dejarlo cuando encuentra una oportunidad mejor, es decir, cuando encuentra un hombre más rico que la pueda ayudar a subir socialmente.

Al otro día va a casa del profesor y llorando le confiesa a Luisita que sus padres la maltrataron. Luisita le propone que se vaya a vivir con ellos. En eso llega José Antonio novio de Luisita y Teresa escucha la conversación acerca de que él tiene dinero y de que la madre de él se la pasa viajando por Europa y que se ha comprado una nueva casa en la Costa Azul. Teresa está a punto de titularse y el profesor le organiza una fiesta en su honor; Teresa se avergüenza del vestuario de sus padres y les pide que no vayan, de todos modos su madre no quiere ir, pero su padre se siente humillado, ridiculizado por lo malvada de su hija (palabras que llega a decir). Se va sola.



Sus padres emocionados se preparan para la fiesta de Teresa en la casa del profesor, la madre está indecisa, su marido la convence de que vayan pues Teresa les dedico su tesis y le pide que se ponga las flores que su hija usó en su primera comunión. Esto antes de que su hija no les permitiera ir.

Ya en la fiesta baila con el profesor, él está a punto de declararle su amor y ella no lo permite con el pretexto de atender a los invitados. José Antonio le pide matrimonio a Luisita mientras bailan; Teresa se entromete y baila el vals triste con José Antonio. Dice que sus padres no quisieron ir, Luisita la compadece. El profesor le pregunta que por qué tantos disgustos y Teresa le dice que por él, entonces el profesor se emociona y acepta que venga a vivir a su casa. Mario le reclama que no lo haya invitado y el que haya desairado a sus padres y ella lo termina. Teresa dice que ha aprendido una segunda lección, es decir, que debe eliminar los sentimientos que le estorban.

Días después José Antonio llega a visitar a Luisita y ella le dice que le proponga a Teresa trabajar en su bufete, pues es una excelente abogada. Teresa llega con un oso muy grande que se compró y le regala unos guantes a Luisita, José Antonio le propone trabajo y ella acepta. A otro día en la casa del profesor, llega José Antonio con su madre y Teresa inventa que sus padres viven en Europa y que la encargaron con el profesor, se va a la cocina y Luisita la sigue, le pregunta el motivo de la mentira y ella le responde que porque descubrió los prejuicios sociales de la madre de José Antonio y que si ésta (doña Eulalia) sabe que ella es pobre puede arruinar el compromiso de Luisita.

Después, hay un encuentro entre el profesor y Mario, el profesor está dispuesto a golpear a Mario porque se quiere casar con Teresa, todo frente a Aurora. Se detienen porque Mario no quiere pelear... Ya en casa de Héctor, Teresa vuelve a llegar tarde y el profesor le reclama, ella se molesta y le dice que no acepta su tutela ni que le diga nada. Él la corre, pero llega Luisita y la defiende pues Teresa llora y le exige al profesor que le pida perdón; éste se disculpa, pero de todos modos Teresa se va de la casa llorando y por voluntad propia.

Un amargo destino

Teresa no se va a la calle, pues tenía un departamento, es decir, todo estaba planeado, platica con su madrina y ésta le dice que no debe vivir sola, pues la virtud en la mujer es lo más importante y Teresa le dice que la virtud es lo más importante, difícil pero necesaria y la invita a vivir con ella. Teresa usa pantalón. Luisita la llama por teléfono y le dice que vaya a ver al profesor que está enfermo y Teresa le dice a su madrina que diga que no está, pero además le dice que no irá, porque seguramente el profesor tiene gripa.



Teresa en el departamento que se compró. Parece que todo lo tenía planeado para dejar la casa del profesor. Aquí con su madrina, a la que tanto quiere porque le cosía vestidos muy bonitos. En esta escena le enseña el oso que se compró con su primer sueldo y la invita a vivir con ella.

En el trabajo con José Antonio; él le pregunta a Teresa el por qué siempre pone la barrera del trabajo entre los dos y no le permite ser su amigo, también, le pregunta por qué abandono la casa de los Barrera; ella le dice que por miedo al profesor, José Antonio se indigna, le ofrece su amistad y la invita a cenar, cancelando su cena con Luisita. Después, hay un enfrentamiento entre Héctor de la Barrera y José Antonio, porque él último no ha pedido la mano de su hermana. Luisa va a ver a Teresa para contarle que su hermano se está perdiendo en el alcohol por ella, pero Teresa le comunica va a casarse con José Antonio; Luisita se siente mal y se marcha llorando. José Antonio declara su amor a Teresa y le pide matrimonio. Esta última dice experimentar la sensación del jugador que va ganando, pero que a pesar de que se va a casar con José Antonio, reconoce que sigue enamorada de Mario. La madrina le dice a Teresa que vaya a ver a su mamá que está enferma. Teresa no quiere por miedo a que la corran, pues el dinero que les manda no se lo aceptan.

Ya que la madre de Teresa está enferma Mario como médico la atiende. La madrina aprovecha para decirle que Teresa lo ama y que la busque; él se va y se dirige al departamento de su amada. Teresa lo ha visto por la ventana y corre emocionada a abrir la puerta, pero en vez de encontrarse a Mario se encuentra con el profesor. Ella se vuelve a acercar a la ventana y ve como Mario se aleja, lo llama cobarde y el profesor piensa que le dice cobarde a él, no obstante le declara su amor, le dice que se quiere casar con ella. Teresa se ríe de él, le dice que es un viejo ridículo y molesto, que está harta de él, que sólo lo veía como un libro de estudio, el profesor acongojado se marcha.

José Antonio lleva a Teresa con doña Eulalia, su madre, quien le ofrece un collar que ha pasado por la familia, y aprovecha para pedirles que pospongan la boda, porque quiere ir a Europa a comprarle su ajuar de novia y de paso ir a Suiza a visitar a los padres de Teresa, además les regala una casa. Teresa, ya sola está enojada, porque la futura suegra desea conocer a sus padres que supuestamente viven en Europa.

Por azares del destino su madrina recibe un telegrama que le informa que un familiar ha muerto en Veracruz; ambas (Teresa y su madrina) se marchan por una semana sin avisar a nadie. José Antonio está preocupado, cuando ve a José Antonio y a doña Eulalia, Teresa anuncia que su madre murió en Veracruz y dice que de su padre no sabe nada, porque era un alcohólico y un jugador que despilfarro la fortuna propia y la de su madre.



Mario atiende a la mamá de Teresa que se encuentra enferma.

Mario, que aun quiere a Teresa va a buscarla a su casa. Teresa le dice que lo quiere y él le corresponde, pero en eso llega José Antonio con un deslumbrante abrigo de piel, Teresa lo presenta como su prometido y Mario se va molesto, no sin antes decirle que se queda con la mujer más maravillosa que ha visto. En la siguiente escena se ve a Luisita platicando con doña Eulalia y ésta se lamenta que Teresa ha quedado huérfana. Luisita la saca de su error y le da la dirección de los padres de Teresa, en una vecindad de la colonia Doctores, agrega que son personas humildes, que la madre lava ropa ajena y que el padre tiene un taller mecánico.



Teresa probándose el abrigo de piel que José Antonio le regaló. La escena que muestra a Teresa feliz con su abrigo, transcurre mientras Mario molesto observa.

En la fiesta de compromiso de José Antonio y Teresa que organizó doña Eulalia, los invitados son de la más alta alcurnia. En la celebración aparecen los padres de Teresa, quienes fueron invitados por la madre de José Antonio. Y Teresa al verlos se pone mal, sus

padres para salvarla niegan todo. Su madre dice que no conocen a Teresa, que no es su hija. Teresa sale corriendo ante tal afrenta. La madrina, enojada por haber negado a sus padres, le dice que es un monstruo, que la aborrece y que ha perdido su cariño. Teresa se queda sola.



El momento en que sus padres tienen que mentir para salvarla.

José Antonio va a verla, le dice que la ama y que no podrá perdonar a su madre, que a pesar de ser pobre se casará con ella. Teresa le dice que no se casará con él porque está enamorada de otra persona, y que ha traicionado a la persona que más quiere en este mundo. Él le pregunta que quien es esa persona y Teresa le contesta que esa persona es ella misma, que le devolverá todos su regalos y que le devuelve la promesa, que se case con Luisita porque ella si lo quiere.

Teresa va a casa del profesor, le pide perdón a Luisita, le dice que no se casará con José Antonio, pero Luisa ya no le cree. El profesor le dice a Teresa que lo ayudo mucho en su trabajo, que aprendió con ella, que a pesar de la maldad del ser humano siempre hay algo de bueno en él, pero que se vaya y que trate de ser feliz.



Aquí Teresa arrepentida. Héctor de la Barrera le pide que se vaya y que vuelva con su familia.

Teresa va, entonces, a buscar a Mario, le dice que lo ama, que renuncia a todo por él. Pero Mario le dice que es demasiado tarde, que se casó con Aurora, que es muy feliz y que mejor vaya a ver a su madre que está muy grave. Teresa le hace caso y va a casa de sus padres, pero llega tarde su mamá murió.

Todos se encuentran velándola, su padre no la deja entrar, le dice que al fin su madre ha descansado de ella y que se vaya, le cierra la puerta. Teresa llora, regresa a la feria donde paso bellos momentos al lado de Mario, se encuentra llena de dolor y como fondo se vuelve a escuchar el vals triste que tanto le gusta y que la acompaña en toda la historia.



Nadie fue capaz de perdonarla, ni siquiera su padre que tanto la adoraba. Todos la rechazan y Teresa se queda sola y triste pues nada le salió como esperaba.

Capítulo IV.- Análisis de “Teresa”: la mujer que a ratos es un ángel y otras veces un demonio

En esta investigación se pretende analizar la imagen femenina en la película *Teresa*. Esta película fue estrenada el 2 de febrero de 1961 en el cine Alameda y fue promocionada en el periódico¹⁶² como:



Esta es una forma tradicional de mostrar a la mujer en el cine, Julia Tuñón dice que para presentar a los personajes es mediante la disociación, es decir, mostrando los matices del personaje principal, pues en “la publicidad de *Ángel o demonio* se pregunta, por el ser de la protagonista: ‘¿Encarnaba la virtud o era la imagen del vicio? *Ángel o demonio*, chocan con terrible violencia’.”¹⁶³ Ella también dice que de esta forma se permite que el público se identifique con el personaje.

Teresa es un personaje difícil. Pero, debemos tener en cuenta que un personaje no es del todo real y que tiene partes ficticias, pero también es más fácil estudiar a un personaje que a un ser real, porque el personaje es una metáfora y se encuentra entre la vida y el arte y además se facilita su comprensión porque “Nos relacionamos con los personajes como si fueran verdaderos, pero son superiores a la realidad. Sus aspectos están diseñados para que sean claros y conocibles, mientras que nuestros semejantes son difíciles de entender, si no

¹⁶² Anuncio sobre el estreno de *Teresa*, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 31. Si se quiere ver el reportaje completo, en el que Alfredo B. Crevenna habla sobre las películas que dirigió y se estrenaron el mismo día, véase el anexo p. 146.

¹⁶³ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 243.

es que enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor que a nuestros amigos, porque un personaje es eterno y no cambia, mientras que la gente pasa de un estado a otro: justo cuando pensamos que lo entendemos, no lo entendemos.”¹⁶⁴ De esta forma se puede conocer a Teresa mejor que a cualquier persona, ya que podemos prever sus reacciones y actitudes.

Teresa Martínez es la protagonista, una protagonista un tanto atípica, puesto que, por lo general, la protagonista es una mujer joven y bondadosa; Teresa no parece serlo. Los personajes son tomados de la realidad, de la observación y se les agregan matices que responden a figuras arquetípicas, de estas figuras arquetípicas la más importante es la del héroe que siempre es un ser valiente, que está dispuesto a sacrificar sus deseos con tal de satisfacer las necesidades de quienes lo rodean. Por estas razones el ‘héroe’ se enfrenta a situaciones difíciles que le permiten crecer. Pero, Teresa no tiene las bondades del héroe. Entonces, ¿Qué representa Teresa? Porque no es la antagonista de la historia ya que el antagonista es el villano...

Pues bien, hay diferentes tipos de héroes desde los bondadosos hasta los más trágicos; éstos últimos son los que se equivocan, aunque en un principio parezcan justos y llenos de virtudes como *Edipo Rey*. Una de estas variaciones del héroe es el antihéroe y que corresponde a “un marginado de la sociedad que suele tener un pasado oscuro, con alguna herida emocional que le hace parecer cínico ante ciertas circunstancias pero que, sin embargo, le es simpático al espectador, ya que de alguna manera se conecta con él, pues todos, de una u otra forma, nos hemos sentido ‘fuera de lugar’ en algunos momentos. Los

¹⁶⁴ Robert Mckee, “Deconstrucción del personaje. Estructura y personaje”, en *Estudios Cinematográficos* (Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. CUEC), año 10, núm. 28, septiembre-noviembre, México, 2005, p. 15.

antihéroes suelen ser rebeldes, y al auditorio les gustaría tener su capacidad de enfrentar a una comunidad corrupta.”¹⁶⁵

Como los antihéroes presentan más matices humanos, son más parecidos al ser humano, pues no son tan perfectos como los héroes. Es un personaje que está creado para que se parezca al ser humano y su función principal es la de hacer creer al público que él (como personaje) haría lo que hace, es decir, el personaje debe ser creíble. Y Teresa cumple este requisito: se le cree mala, caprichosa, llena de defectos... En una entrevista a Maricruz Olivier (Teresa) por la revista *Cinema reporter* se le pregunta a la actriz sobre lo que piensa de que su personaje de Teresa sea identificado con su persona, pues el reportero dice que una señora dice que ella “así debe ser en la vida real.”¹⁶⁶ Maricruz Olivier contesta que para ella resulta muy elogiador, ya que “logré efectivamente, identificarme con el personaje y dar una interpretación exacta del mismo. En él hago a una muchacha calculadora que fríamente, trata de salir adelante aprovechándose de los demás. Puedo asegurarle que yo no soy así.”¹⁶⁷

En 1983 para “El castillo de las estrellas” se le volvió a entrevistar sobre su trayectoria histriónica y sobre sus personajes de mujeres malvadas, en especial de *Teresa*, dice que las villanas le dieron fama, que sus personajes de mujeres malas fueron detestados y que cuando interpretó a Teresa Martínez “no faltaba quien me parara en la calle para darme consejos: Muchachita no seas mala hija. Pórtate mejor con tus padres. Otras

¹⁶⁵ Reyes Bercini, “Personaje: La perspectiva del arquetipo”, en *ibidem*, p. 36.

¹⁶⁶ “Maricruz Olivier una artista ambiciosa”, en *Cinema reporter*, núm. 1122, 20 de enero, México, 1960, p. 10. Véase anexo p. 165.

¹⁶⁷ *Idem*.

personas me decían ¡qué horrible comportamiento!”¹⁶⁸ El personaje de *Teresa* se quedó en el recuerdo de las personas por medio del rechazo.

Con estos comentarios se ha dejado notar de qué forma se percibía al personaje: como un ser vanidoso, egoísta, malvado. Pero, es necesario no etiquetar a los personajes tan rápido, uno de los anuncios de la película nos hace una invitación a tratar de entenderla¹⁶⁹:



¹⁶⁸ Archivo de Telenovelas www.network54.com/Forum/223031/viewall.page10.html 14 de noviembre 2008.

¹⁶⁹ Anuncio del estreno de *Teresa*, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 23. Este anuncio se presentó dentro de la cartelera y ese mismo día se anunció junto con otra película del mismo director: *Chicas casaderas*. Véase el anexo, ahí se encontrará la plana completa, p. 148.

Teresa es un personaje difícil, de ella, también, se dice que es “una mujer que para triunfar sacrificó a cuantos se interponían a su paso en la vida y a quienes pudo aprovechar como escalones para llegar a la cúspide.”¹⁷⁰ (Véase la siguiente imagen)



En este anuncio se muestra a Teresa como una mujer sin escrúpulos, capaz de sacrificar todo, pero ¿cuál es su meta? Teresa quiere dejar de ser pobre, quiere dejar de ser una muchacha humilde que vive en una vecindad de la colonia Doctores, y hace todo lo posible por salir de ese medio. Uno de los anuncios invitaba a comprender a Teresa, a tratar de entender el motivo por el que actúa de esa forma tan calculadora y fría, porque Teresa no parece tener ilusiones. Para entender un poco a Teresa me parece necesario compararlo con

¹⁷⁰ ““Teresa” hoy en el cine Alameda”, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 3ª sección, p. 7. Véase anexo p. 149.

otro personaje, con María Antonia de la película *Quinceañera*, que fue dirigida, igual que *Teresa*, por Alfredo B. Crevenna y que se estrenó un año antes.

María Antonia (Maricruz Olivier) al igual que Teresa (Maricruz Olivier) es una joven pobre, inteligente, que ha conseguido una beca para estudiar la secundaria (Teresa la consiguió para estudiar la preparatoria en un Colegio) y es bella, pero a diferencia de ésta se encuentra ilusionada y con muchos proyectos. Una de sus ilusiones es su fiesta de quince años, aunque sabe que sus padres no pueden pagarla porque son pobres y viven en una unidad habitacional llamada Santa Fe. Dentro de sus proyectos están el estudiar mucho y convertirse en una psicóloga. Quizá el siguiente diálogo entre María Antonia y Sergio (primo de una de sus amigas y joven de familia acomodada) deje más claras sus intenciones:

Sergio: María Antonia ¿quiere que la lleve a su casa?

María Antonia: Gracias, quise caminar para pasear un poco.

S: Podemos hacerlo en coche. Le parece mal que en esta época una chica de su edad y un muchacho de la mía paseen en un convertible a la vista de todos.

MA: No.

S: Parece una niña rebelde. Beatriz me ha dicho que es usted muy inteligente, que sabe bastarse por sí misma.

M A: Eso sí [*y se sube al auto de Sergio*] Además la Historia ha demostrado que la mujer está a la altura del hombre.

[*Se van. Ella toca todos los botones*]

S: Y ¿qué carrera va a escoger?

MA: medicina como usted.

S: ¡Ah!, espera ser una gran cirujano.

MA: No, no creo que la cirugía sea para la mujer, me gusta la psiquiatría y sobre todo la higiene mental infantil, se puede hacer mucho por la infancia en México.

S: umm...

MA: ¡Eh!, ¿qué he hecho?

S: No es nada. Habla usted como una mujer de experiencia y toca todos los botones como una chiquilla ¿quiere que se los explique? [*Porque María Antonia toca un botón que sube la capota del auto y se espantó.*]

MA: Me invita usted a pasear o a burlarse de mí.

S: No, no me burlo, la admiro, en la facultad ya hay muchachas como usted, llenas de ambición y me alegra, están haciendo un México nuevo, pero, dígame su única meta es subir, bastarse a usted misma.

MA: ¿Qué otra podría tener?

S: La de cualquier muchacha de su edad: ilusiones, alegrías, amor.

MA: No tengo tiempo de pensar en esas tonterías, eso se queda para otro tipo de muchachas.

S: ¿Para quiénes?

MA: Las que nunca han tenido ningún problema.¹⁷¹ [*se despide porque es tarde*]



Aquí María Antonia con Sergio, escena del diálogo anterior. (*Quinceañera*, 1960).

María Antonia se muestra como una mujer madura, que no tiene tiempo para pensar en ilusiones vanas como el amor, sólo, piensa en superarse, en estudiar y ser psicóloga. En

¹⁷¹ Alfredo B. Crevenna, *Quinceañera*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1960.

este sentido se muestra moderna, pero también tradicional; la psicología infantil es una profesión que está más de acuerdo con el rol tradicional de la mujer: la maternidad. En cambio, Teresa no escogió su carrera, ella estudiaba una carrera corta de Comercio en un Colegio particular a la que sus padres con modestos recursos la han envidado, gracias a la influencia de su madrina (Juana) que la quiere y a una beca que obtuvo por sus calificaciones.¹⁷² Y al término de la preparatoria influenciada por el profesor Héctor de la Barrera y gracias a su ayuda inicia la carrera de Derecho, más por los beneficios económicos que tendrá a su término que por vocación. Las dos muchachas (María Antonia de *Quinceañera* y Teresa Martínez de *Teresa*) se fijan como meta terminar sus estudios, pero cada una con motivos diferentes.

María Antonia lo hace para agradecer el sacrificio de sus padres, para sobresalir, para tener un futuro mejor. Intenciones que muestra cuando estudia y hace que su hermano estudie aun en vacaciones:

Hermano: Ya acabe...

María Antonia: [Ríe] A ver ven, no, la r, la m, todavía no te salen bien.

H: ¿Por qué me haces estudiar en vacaciones?, otros no estudian.

MA: *Nosotros debemos estudiar más que otros.*

H: Si, ¿Por qué?

MA: *Porque es la única forma de tener cosas bonitas, una casa grande, tú serás doctor, yo guardaré dinero para sostener tu carrera y así entre los dos podremos dar a papá y a mamá todo lo que quieran, ¿entiendes?*

H: sí, ya me puedo ir a jugar.¹⁷³

¹⁷² Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 1. Véase completo en el anexo, p. 151.

¹⁷³ Alfredo B. Crevenna, *Quinceañera*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1960.

Los motivos de María Antonia son ayudar a sus padres y dejar de ser pobres. Teresa también quiere dejar de ser pobre, pero Teresa no cree que estudiar y terminar una carrera la hagan progresar, esto se deja entrever cuando platica con su madrina y le dice:

Teresa: Ay, que contenta me siento en su casa madrinita, tan alegre, tan limpia, ah sobre todo tan silenciosa sin esos ruidos del taller.

Madrina: Tu padre tiene que trabajar, ¿qué disco es ese?

T: Un vals que compré, quiero oírlo mil veces hasta que se me grave en el fondo del alma: es una lección que aprendí y que espero no olvidar jamás. Madrina, *¿sabe que le gusto a los hombres?*

M: ¿Qué dices niña?

T: Sí, anoche recibí proposiciones de un hombre, nada honestas desde luego...

M: ¡Jesús, María y José! ¿Quién fue? Supongo que lo pusiste en su lugar

T: Ah, *no se preocupe madrina, jamás usaré el camino fácil para lograr lo que quiero; es el camino de las estúpidas como Esperanza. Yo usaré otro más lento, pero más efectivo, hay que estudiar, refinarse, aprender a sonreír y sobre todo dominar hasta el último sentimiento.*

M: Hija me asustas, *¿qué camino piensas seguir?*

T: *el camino recto, rectísimo hacia mi meta.*¹⁷⁴

Ella ha descubierto que es atractiva, se sabe más inteligente y cree que la única manera de ascender socialmente es por medio de un matrimonio, pero no de cualquier matrimonio, sino un buen matrimonio. Quiere casarse con un hombre rico, sin importar si es más grande que ella y sin pensar en quererlo; ella quiere un matrimonio por conveniencia, pero su método no es utilizar su atractivo o su sensualidad. Además, en esta película como en el cine clásico la sexualidad está velada, se deja entrever y cuando se habla es muy sutilmente.

¹⁷⁴ Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

En la película *Teresa* se habla del caso de Esperanza una joven que vivía en la misma vecindad de Teresa; se ha dicho de ella que se casó y que se fue a vivir al extranjero, pero se convirtió en la amante de un joven rico y por vergüenza no ha ido a ver a sus padres. Teresa no quiere ese destino para ella, no quiere ser la amante, sino la esposa, por eso se empeña en estudiar mucho, hasta el cansancio, en tratar de refinarse, de tener mejores modales. Mimí Bechelani (la autora del guión) dice que “todo está calculado en la vida de Teresa, hasta su virtud, su estricta moral, su fatigoso estudio y todo al servicio de su ambición.”¹⁷⁵

Está dispuesta a sacrificar cuanto se entromete entre ella y su meta. Los primeros son sus padres; ellos con tal de ver a su hija feliz hacen cualquier sacrificio, sacrificio que ella acepta para su conveniencia. Teresa le dice a Mario que “los padres son felices sacrificándose por nosotros, hay que darles gusto, cómo crees que doy más gusto a los míos, ¿tomando, ahora, cualquier empleo o recibéndome un día como abogado?”¹⁷⁶ Sí, pero sus padres serían felices si ella pensara en retribuirles los sacrificios, pero hasta el momento parece que Teresa sólo piensa en ella misma, en un futuro brillante y en subir socialmente.

Pero, ¿por qué Teresa se muestra tan desalmada con la gente que la quiere?, es que ella es como dice el siguiente anuncio:¹⁷⁷

¹⁷⁵ Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 5.

¹⁷⁶ Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

¹⁷⁷ Anuncio de *Teresa*, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 23. Imagen completa en el anexo, p. 145.



Tal vez Teresa no sea ni un ángel ni un demonio como se encargaba de mostrar a las mujeres en el cine y sea como dice este anuncio ‘la imagen de la mujer de nuestra época’; la imagen de la mujer de fines de los cincuenta y principios de los sesenta. La imagen de una mujer que ya no tiene la inocencia, ni las ilusiones que tendría una mujer joven como María Antonia de *Quinceañera*. Tal vez como dice Mimí Bechelani “La historia de Teresa es la evolución de una inconformidad, que al crecer, hasta convertirse en ambición, arrasa con todo: cariño, gratitud, lealtad, los más sagrados sentimientos y hasta los propios, en una carrera desenfrenada por ganar la partida a un destino que la hizo nacer pobre.”¹⁷⁸

Teresa se encuentra constantemente inconforme, rebelde ante la miseria en la que vive, se lo recrimina a su madre, el siguiente dialogo en el que ella es regañada por llegar tarde lo muestra mejor:

Mamá: ¿Dónde fuiste, con quién?

Teresa: Déjame en paz.

M: No, no te dejo, soy tu madre y mi obligación es cuidarte. Dime ese hombre tenía buenas intenciones.

T: Ah, yo sé cuidarme sola.

M: *Crees que porque has estudiado en un colegio rico, sabes ya todo lo malo de la vida...*

T: *Ya salió otra vez el colegio rico. Eso es lo que te molesta, siempre te opusiste.*

¹⁷⁸ Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 1.

M: *Por tu bien hija.*

T: Y que sabes tú de mi bien. *Somos muy diferentes yo no me voy a resignar como tú a vivir esta miseria vacía.*

M: *Pobremente nada nos falta.*

T: *Pobremente* [llora] *pobremente, no tienes más que esa frase en tus labios para consolarte y es la que mas detesto, mejor hubiera preferido la miseria total, que esta ridícula pobreza.* [se va llorando a su cuarto].¹⁷⁹

Tal vez, Josefina (la madre de Teresa) se haya dado cuenta que para una muchacha como Teresa ir a un “Colegio rico” significaba un peligro pues ésta podría empezar a desear lo que no puede tener y además no se resignaría a la vida que le tocaba vivir. Por ese motivo Teresa se ha vuelto rebelde, inconforme, envidiosa... No es el único caso, María Antonia (*Quinceañera*) también tiene momentos de rebeldía por su pobreza y que debido a ésta no tendrá fiesta de quince años:

[María Antonia llega a su casa y una vecina la felicita por la fiesta que le darán sus padres y le dice que su papá está trabajando horas extras en la fábrica para hacerla.]

María Antonia: ¿Es cierto que mi padre está trabajando un segundo turno?, con el daño que le hace, y tú ¿qué haces?, remendando ropa ajena [y *avienta lo que la madre cose*] no, no quiero más sacrificios de ustedes, no quiero baile, no quiero nada [se *avienta al sillón y llora*] y ¿dónde va a ser? Aquí, ¿entre estas cuatro paredes?, y ¿con qué orquesta? Con un tocadiscos prestado, [llora].

Madre: *Perdónanos por ser tan pobres hija.*

MA; [reflexiona] No digas eso mamá.

M: Si hija, *comprendo que ahora no te resignes a esta vida*, tal vez porque no olvido que por la misma renta vivíamos en otra horrible vecindad.

MA: Tienes razón mamá, pero, es que me duele todo lo que hacen por mí; el pobre de mi padre doblando turno, con tanto que ha trabajado en su vida.

M: Para él es un gusto, acepta la fiesta, siquiera por él.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

¹⁸⁰ Alfredo B. Crevenna, *Quinceañera*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1960.



María Antonia con su madre, esta imagen pertenece al dialogo anterior.
(*Quinceañera*, 1960).

Pero María Antonia reflexiona y comprende que sus padres no tienen posibilidades y se resigna con dolor a su vida de pobreza y renuncia a la fiesta de quince años que tanto la ilusionaba. Teresa, al contrario, se enfrenta a su madre en varias ocasiones, hasta el grado de humillarla por sus deberes domésticos:

[Teresa llega de la casa del profesor y su madre está tejiéndole un suéter]

T: ¿Qué haces?

Mamá: Tejiéndote un suéter.

T: A ver, déjame verlo, ¡ay! Pero, mamá, cómo me voy a poner esto, del estambre más corriente y mal tejido. Ah [*suspira*] mira el que me regaló Luisita.

M: Debe ser carísimo.

T: No sé que tengo, siempre que me gusta algo, resulta ser lo más caro.

M: ¿Cómo has cambiado?

T: Naturalmente, quieres que sea la misma de hace cinco años, se miran otras cosas...

M: Eso, se miran otras cosas...

T: *Hay mamá tu no entiendes nada, porque no haces otra cosa que limpiar la casa y tender la ropa.*

M: ¡Cómo me humillas! [*llora*]

T: Otra vez las lágrimas, me exasperas, no haces más que llorar. De sobra sabes que te quiero, voy con Mario vamos a tratar cosas muy importantes.¹⁸¹

Teresa no quiere un suéter tejido con el amor de su madre, quiere ropa de marca como la que usa Luisa (la hermana del profesor), quiere usar lo más caro y esto es producto de sus relaciones con gente con más posibilidad económica de la que pueden tener un mecánico y una esposa que para ayudar a su marido trabaja lavando ropa ajena. Esta situación es la que puede convertir a una chica buena, como María Antonia (*Quinceañera*), en una mujer fría, calculadora y ambiciosa como Teresa Martínez (*Teresa*). Teresa le confiesa a su madrina que está dispuesta a todo, no sólo a sacrificar sus sentimientos, a las personas que la quieren y a las que quiere, sino también a ella misma con tal de conseguir su matrimonio con José Antonio, un hombre al que no quiere, pero acepta por su dinero:

Madrina: Llegaste más temprano, ¿ocurre algo?

Teresa: Madrina, ¿usted ha jugado alguna vez?

M: No, Dios me libre, pero, ¿por qué preguntas eso?

T: Porque siento la sensación del jugador, he apostado todo, mi vida y mi corazón, madrina *me voy a casar con José Antonio.*

M: Es una sorpresa, pero, *¿cuál es el problema?*

T: *Que estoy enamorada de Mario.*

M: Hija es horrible, *¿por qué haces eso?*

T: *Porque no me resigno a la mediocridad, no puedo, no quiero tener un día hijos que me la reprochen como yo se las reprocho a mis padres*

M: ¡Teresa!

T: *Si, así es a veces les reprocho que me hayan hecho ver cosas fuera de la vecindad, pero ya es demasiado tarde, mi camino está trazado, tengo que acabar con todos mis enemigos.*

¹⁸¹ Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

M: Y ¿quiénes son tus enemigos?

T: Todos los que estén entre mi meta y yo; y el primero es Mario, tengo que acabar con este amor por él, siempre será un mediocre, carece de rebeldía, eso es lo que más detesto.

M: Nunca te había conocido así

T: Pues conózcame

M: ¡Cómo sufres!

T: Un día dejaré de sufrir [se va a dormir].¹⁸²

En este dialogo hay algo que no se veía en un principio, Teresa siempre se ha mostrado dura, fría, calculadora..., y las únicas lágrimas que había vertido eran cuando Mario pretendió terminarla por su mal comportamiento, pero, como había dicho ella, eran de rabia. Otro sentimiento, que había mostrado, era el enojo cuando su mamá se quedó en la fiesta de graduación de Mario. También, se le veía manipuladora al grado de poner en contra de su madre a su padre debido al incidente con Mario, lo que provocó que su mamá terminara goleándola.



Teresa golpeada por su mamá. (*Teresa*, 1961)

¹⁸² Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

Pero, Teresa no es tan mala como aparenta ser, se preocupa por sus padres y les manda dinero con su madrina, pero ellos, orgullosos, se lo devuelven. Tampoco, los ha visitado por miedo a que la corran. Teresa sufre porque tiene que reprimir su amor por Mario, sufre porque se va a casar con un hombre que no quiere y porque se siente sola, aunque, todavía no lo está. Teresa en el transcurso de la historia tiene variaciones, en un primer momento, “Teresa se ha hecho temible. La cultura el refinamiento, cuantas cualidades va adquiriendo bajo la dirección e influencia de su maestro y de su hermana, se tornan en algo negativo que engaña y prende en todos una inevitable fascinación.”¹⁸³

Al ser sorprendida por la madre de José Antonio y se enteran de que sus padres no han muerto como ella ha hecho creer, lo que pareciera ser un acto de cinismo es un acto de sinceridad y le confiesa a José Antonio cómo es en realidad:

José Antonio: Teresa lo que hizo anoche mi madre es tan imperdonable como tus mentiras, yo mismo jamás la perdonaré, sin embargo estoy dispuesto a cumplir mi promesa, nos casaremos cuando tú quieras.

Teresa: No José Antonio, nunca me casaré contigo.

JA: ¿Cómo? Pero, ¿por qué?

T: *Me vas a conocer tal como soy, soy monstruosamente ambiciosa, egoísta, vanidosa. Nada me detenía. Pero he comprendido una cosa, que no solamente he traicionado a todos, sino que he traicionado a la persona que más quiero.*

JA: ¿Quién es?

T: *Yo misma*, me he traicionado en mi amor a Mario. Si, lo quiero, lo quise y siempre lo querré. Me iba a casar contigo por tu dinero.

JA: ¡Qué cruel eres!

T: Ahora es cuando menos lo soy, es mejor que sepas toda la verdad. Voy a reconquistar a Mario por todos los medios, los que él se merece, los únicos que no utilicé. Busca a Luisa

¹⁸³ Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 2.

ella si te quiere de verdad, si te casas con ella me quitaras un remordimiento más de conciencia. Te enviaré todo lo que me has regalado.¹⁸⁴

Es cierto, se muestra sincera, y en esta sinceridad vuelve a sobresalir su carácter egoísta. Teresa ama a Mario, pero, sobre todo, se ama a sí misma; por lo tanto, no puede ser una buena esposa en el matrimonio que pretendía, puesto que la esposa debe de olvidarse de sí misma para estar en función de los demás. A Teresa, en la película, no se le recrimina que sea ambiciosa, egoísta, vanidosa... Se le toleran sus defectos, es más, en un principio pasan desapercibidos. Teresa, en los últimos momentos, se le nota arrepentida, va con cada una de las personas que engaño y utilizó, no la perdonan porque no le creen su arrepentimiento. Héctor de la Barrera (su profesor) le aconseja que vaya con los únicos que pueden perdonarla: sus padres



Su padre no la deja hablar y le cierra la puerta. (*Teresa*, 1961).

¹⁸⁴ Alfredo B. Crevenna, *Teresa*, DVD, prod. Rosas Films, México, 1961.

Teresa llegó tarde; su mamá murió, el padre no la deja hablar y lo único que le dice es “que por fin su madre descansó de ella”. Teresa no es perdonada como se ve en la secuencia anterior. ¿Por qué Teresa no es perdonada? Una respuesta fácil sería porque está presente la mirada masculina. En el guión escrito por Mimí Bechelani se muestra a una Teresa, todavía, más malvada que la que se muestra en la película; en el guión, a Teresa no le importa casarse con José Antonio por su dinero, intenta retenerlo, hasta, casi el último momento y tampoco le interesa que su madre está enferma y no la va a ver, aunque, se lo pidan. Sin embargo, cuando al final “Teresa transformada, como un vivo y único deseo de compensar en alguna forma todo el daño que hizo, vuelve a su casa, pero su madre acaba de morir. Todos la miran con horror, doña Eulalia, que arrepentida de su egoísta maniobra, ha ido a pedir perdón; Juana, Mario, Aurora... Solo unos brazos se abren con generoso y doloroso gesto, los de don Armando [su padre] a cuyo refugio se precipita, Teresa.”¹⁸⁵

Mientras, que en la película Teresa se arrepiente, se sincera y se reconoce tal como es, hasta devuelve lo que le habían regalado y no es perdonada. Como dije sería fácil decir que esto tiene que ver con la adaptación que hizo Edmundo Báez del guión original. Pero este final va más allá de la mirada masculina, en el cine, que pretende que la mujer sea mostrada como totalmente mala. Teresa no es perdonada por ser una mala hija, una hija que mató a su madre en el discurso y que terminó matándola de tristeza y decepción en la historia. Los personajes cercanos a ella se van percatando y lo dicen, Mario le recrimina al profesor que fomenta en Teresa la ingratitud. La madrina es más directa, cuando le dice que haber dicho que su madre está muerta es un crimen monstruoso e imperdonable.

¹⁸⁵ Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 11.

En la película lo que importa es que Teresa es una mala hija, que decepciona a sus padres una y otra vez al avergonzarse de ellos, no interesa que sea una egoísta, vanidosa, envidiosa o que quiera dejar de ser pobre, sino que para dejar de serlo niegue a sus padres y llegue a mentir diciendo que la madre murió, provocando la muerte de la señora. Aunque en un principio parecía que el conflicto era causado por su ambición y por su independencia, adquirida al titularse, trabajar y tener su propia casa; esto resultó para Teresa más tolerado, tal vez porque obedece a un cambio cultural: el paso de una sociedad tradicional a una sociedad moderna, en la que “la incorporación de la mujer en carreras universitarias le concedió habilidades y conocimientos para cumplir con el perfil profesional que permite escalar las estructuras jerárquicas.”¹⁸⁶ Primero en carreras consideradas afines a su naturaleza femenina como la enfermería, la docencia y el trabajo de oficina; después, las mujeres empezaron a incorporarse a otras carreras propias del ámbito masculino como el derecho.

En *Teresa* me enfoqué en una sola presencia femenina: la imagen de Teresa Martínez porque me parecía una figura femenina moderna, transgresora y diferente. Pero, no me puedo olvidar de otras presencias femeninas que en la película contrastan con el personaje de Teresa y que se muestran tradicionales, o por lo menos, son mostradas de forma común en el cine de acuerdo a los estereotipos que en el segundo capítulo se describieron. Empezaré por Aurora, ella representa a la amiga incondicional de Teresa, la defiende de quienes la critican por su manera sencilla de vestir, siempre está con ella hasta donde Teresa se lo permite.

¹⁸⁶ Rafael Montesinos, *op. cit.*, p. 43

Mientras que Aurora nada gana con esa amistad, Teresa la utiliza para que le preste los libros que ella no puede comprar y cuando no la necesita se separa de ella “aún cuando le consta, [Aurora] sacrificó su amor por Mario y se apartó lealmente cuando Teresa se decidió a corresponderle.”¹⁸⁷ Como Aurora es la mujer buena, incondicional que siempre estuvo para Teresa y luego para Mario, logra conquistar al galán y casarse con él.

De acuerdo con el discurso de género y lo que se ve proyectado en pantalla, no era tan bien visto que las mujeres estuvieran solas, que no se casaran, se les llamaba despectivamente “solteronas” como en el caso de Luisa que es una mujer culta y distinguida, en su caso se excusa su soltería por dos razones: devoción a su hermano y fidelidad a su primer amor de juventud: José Antonio.¹⁸⁸ Aunque, la mayoría de las mujeres solteras, en el cine, son viudas: la madrina Juana (de Teresa) y doña Eulalia (madre de José Antonio). La primera es una mujer, también, pobre que trabaja como costurera para sobrevivir, que se queda sola cuando murió su marido y que no tuvo hijos, pero al convertirse en madrina de Teresa entra dentro de la familia de ésta y es tratada con consideración, pues tiene facultades para opinar sobre el destino de su ahijada, a la que según se dice y se ve adora “como si fuera la hija que nunca tuvo.”¹⁸⁹ Esta es una manera de contribuir a la sociedad, al amparar personas, sobrinos o ahijados como si fueran los propios hijos.

¹⁸⁷ Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, [Guión cinematográfico: Referencia GO 3407], Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo, 4 de diciembre de 1959, p. 4.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 1.

En el caso de doña Eulalia antes que ser viuda es una madre y que como todas las madres, representadas en el cine, tienen devoción por sus hijos. Pero, para los estereotipos que maneja el cine, el mejor ejemplo es Josefina, madre de Teresa. Josefina es una mujer pobre que ante la necesidad económica ayuda a su marido y trabaja lavando ropa ajena. Esto no es nada más en el cine, en la vida real muchas mujeres ante la premura económica tuvieron que empezar a trabajar cumpliendo con las obligaciones laborales y con las labores domésticas, lo que se llamó una doble jornada laboral. La labor doméstica femenina es una actividad no remunerada y devaluada; en la película, Teresa siempre le dice a su mamá que no conoce nada porque no hace más que limpiar y lavar, es decir, nada más está en la casa y así la humilla constantemente. En el caso de México “los requerimientos del desarrollo económico exigen la incorporación de la mujer al mercado de trabajo,”¹⁹⁰ en el que el papel tradicional de la mujer se va modernizando, aunque se trate un trabajo mal remunerado.

Josefina también corresponde al estereotipo de *la madre* porque siente devoción por su hija, siempre está al pendiente de ella, aunque Teresa la maltrate y la humille constantemente, además como dice Julia Tuñón todas las madres en el cine sufren y Josefina se la pasa sufriendo. La autora dice que “la madre mexicana es un ser sufriente, que padece tormentos y dolores y que con frecuencia muere, eso sí, siempre reconocida en su bondad.”¹⁹¹ Exactamente, Josefina murió rodeada de todos aquellos que cercanos a Teresa descubrieron la maldad de ésta y la bondad materna de Josefina y todos piensan que murió por culpa de su malvada hija.

¹⁹⁰ Rafael Montesinos, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹¹ Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 174.

Conclusiones

La película *Teresa* a pesar de estar ambientada en los últimos años de la década de los cincuenta no muestra ninguno de los conflictos sociales que aquejaron al país en 1958 y que se prolongaron hasta 1960. No muestra el conflicto magisterial, ferrocarrilero, en general ninguno de los problemas sindicalistas, ni mucho menos el apoyo que recibieron estos movimientos huelguistas por parte del sector universitario. Es cierto que la película nos muestra a la Universidad Nacional Autónoma de México (la facultad de Derecho), pero la muestra casi vacía, muy tranquila.



Imagen de la fachada de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria. Tranquila, solitaria, sin el ir y venir de los estudiantes, limpia. En una fotografía un tanto ascética. En otras escenas se muestran algunos estudiantes.

En ella el único conflicto sucede cuando se encuentra el profesor Héctor de la Barrera con Mario y discuten por el amor de Teresa. El contexto social no se muestra en

esta película porque su finalidad es mostrar un melodrama familiar, y en este sentido lo que sí se observa son los roles de género y en el especial la imagen femenina.

Una imagen femenina que cumple con mi objetivo principal, el cual pretendía encontrar una imagen femenina libre de convencionalismos, pues los valores y las conductas como las de su madrina y especial las de su padre incitan a Teresa a que se supere, a que estudie y termine una carrera: la de Comercio. Su profesor la ayudará para que estudie una licenciatura que le permita salir de su medio de pobreza: estudiar Derecho. Por el contrario mis hipótesis no se cumplen del todo. Pretendía encontrar una mujer que no encajara en el estereotipo tradicional representado en el cine mexicano, Teresa no es la típica hija buena, abnegada, que ama a sus padres, como sí lo sería María Antonia en la película *Quinceañera* (1960). En este sentido, Teresa es una mujer fuerte, un tanto independiente y que lucha por salir adelante con sus propios medios.

También, pretendía que esta mujer (Teresa) fuera capaz de cambiar los valores tradicionales de la época para conseguir sus prerrogativas e intereses. Esta premisa se acerca a mi segunda hipótesis, en la que quería demostrar que Teresa no encajaba en el estereotipo aceptado socialmente, el de mujer amorosa e hija obediente y que en cambio se trataba de una mujer que al transgredir su entorno y el ideal femenino tiene como final y castigo la soledad y el rechazo. Y que por lo tanto en esta película se trataba de mostrar el destino que le depara a la mujer que no se comporta según su rol tradicional.

Como había dicho Teresa no encaja en el estereotipo tradicional al no ser una mujer buena, sumisa, abnegada ni una hija obediente y amorosa con sus padres. Teresa se muestra como una mujer fuerte, independiente, estudiosa, una mujer triunfadora que logra terminar

sus estudios con altas notas y empezar una carrera brillante como abogada. Pero Teresa quiere escalar socialmente, quiere ser rica y para ello busca obtener un buen matrimonio, Teresa no solamente pretende casarse, sino casarse con un hombre adinerado, aunque sea mayor que ella. Y aquí encuentro algo, que tal vez el director no quería mostrar: la película parece enviar un mensaje demasiado sutil para detectarlo fácilmente; el mensaje para las mujeres que vean esta película dice que no importa cuánto se estudie, cuanto se esfuercen por terminar una carrera sea corta o cuanto luchen por encontrar un buen trabajo, pues nunca saldrán de su medio original, mucho menos el de la pobreza como era al que pertenecía Teresa. Teresa tenía todo para superarse: su inteligencia y su trabajo, un trabajo que era felicitado por los personajes, un trabajo que, según la película, era desempeñado por Teresa con dedicación y de manera profesional.

Supongo que este asunto se le pasó al director porque en la película de *Quinceañera* siempre se recalca el esfuerzo que hace María Antonia por estudiar y se dice que ese es el único camino para salir adelante. En cambio, en *Teresa* a esta mujer hermosa e inteligente no le queda otro camino que el matrimonio, un buen matrimonio fundado no en el amor, sino en el dinero. De esta forma, se puede decir que el fin que persigue Teresa (un buen matrimonio) es una meta tradicional, pero el camino que sigue para lograrlo es novedoso, pues no está en relación a su cuerpo, ya que ella conserva su virtud que pone como premio al matrimonio, sino el de estudiar y trabajar, es decir, casi ponerse a la altura (aunque sea en la parte intelectual) del hombre ideal para escalar socialmente. Es aquí el lugar en que no se cumple mi hipótesis, esperaba encontrar una mujer que saliera adelante por sí misma y Teresa quiere salir adelante con ayuda de un hombre y convertirse en una mujer tradicional al aceptar el rol de esposa.

Aunque, Teresa si es una transgresora, no encaja en su papel asignado: una hija obediente y por eso es castigada con la soledad y el desprecio. En este sentido, parte de mi segunda hipótesis sí se cumple, porque había dicho que la película, el cine, se muestra como un factor educativo y de reflexión, que se encarga de mostrar a la mujer lo que le sucederá en caso de actuar de manera incorrecta y que siga en su rol tradicional. Se nota esto cuando no interesa si Teresa es ambiciosa, vanidosa, egoísta, trepadora, mentirosa..., o que quiera casarse con un hombre por su dinero, eso parece no importar. Lo que importa es que los beneficios de ese matrimonio sean sólo para ella y no para sus padres. Lo que importa es que sea una mala hija, aquí ella sale de su rol tradicional, que se avergüence no sólo de su pobreza sino de sus padres y que por lograr sus propósitos diga que la madre murió. Además, de que una y otra vez los decepcione al grado de que la madre muere de tristeza: eso es lo que no se le perdona a Teresa, que sea la causante de la muerte de su madre.

También es significativo que al estudiar un personaje que se considera atípico y transgresor se muestren otras figuras femeninas que contrastan con el personaje de Teresa. Aunque estos personajes no tengan una participación extensa o significativa y que parezcan grises, sin ningún cambio, pero sí bastante tradicionales al encajar en los estereotipos femeninos que se muestran en el cine: Luisa (solterona), la madrina Juana (viuda), Aurora (la amiga incondicional y niña buena) y Josefina (la madre), con su participación, con lo que dicen, cuentan como es en realidad el personaje de Teresa, no se identifican con ella y muestran el rol tradicional asignado a la mujer.

En este caso el cine sigue mostrándose tradicional, se castiga a la mujer que no encaja en su rol tradicional con el desprecio y la soledad, mientras que la mujer que si encaja en éste es premiada con la admiración y el amor. Por otro lado Teresa tampoco encaja con el otro estereotipo cinematográfico: *la devoradora*. Teresa todavía no llega a esa parte, como había dicho Teresa no es esa figura femenina mostrada de manera dicotómica: ella no es un ángel ni un demonio. Teresa muestra una realidad deprimente, ella representa la inconformidad de la clase pobre.

Teresa a diferencia de la devoradora no está dispuesta a utilizar su cuerpo; en un principio lo pensó, al final lo pensó mejor y no lo hizo. Teresa está en el límite entre el ángel y el demonio, entre la mujer buena casi perfecta y la devoradora, ella es una trepadora social y representa a las mujeres que a pesar de su inteligencia no van a salir o no saldrán tan fácilmente de la pobreza. Teresa es un personaje humano, no es un ángel porque tiene defectos: el egoísmo, la vanidad, la ambición... No es un demonio porque tiene virtudes: su dedicación, su disciplina, su inteligencia, su virginidad (su virtud)...

En la película se muestra lo que le puede pasar a una joven bella, inteligente, disciplinada al estar en contacto con un medio diferente al suyo, se encuentra representada el ansía de consumismo y de mejores oportunidades propias de la modernización. Y al mismo tiempo se muestra una realidad deprimente: la pobreza en la que viven las personas en el país, como luchan cada día por sobrevivir con su trabajo. Teresa es una mujer que lucha por diferentes medios de salir de esa pobreza, es una mujer inconforme por haber nacido pobre, como muchas otras personas cuyo malestar los llevó a unirse a diferentes movimientos para exigir un cambio, un mejor trabajo, un mejor sueldo...

Puedo decir que esta investigación me pareció apasionante, también difícil porque el cine es una materia que se forma con personajes tomados de la realidad y de la observación, matizados por la imaginación. Además de que el cine muestra unas cosas muy claras, en especial es claro cuando quiere enviar un mensaje, pero en otros sentidos envía mensajes que no son tan claros, mensajes que pueden ser representados por los objetos, por lo que se dice y también por lo que no se dice, en especial por lo que no es explícito.

El cine puede mostrar parte de la realidad como los problemas económicos, sociales..., también, puede mostrar las diferencias de género (entre hombres y mujeres), así como el rol específico asignado a cada género y en este sentido los dramas familiares son los más idóneos para mostrar ese deber ser del hombre, en especial, el deber ser de la mujer. En el cine se representa el ideal femenino, glorificado, santificado y recompensado. Se muestran los vicios femeninos representados en la mujer fatal, demonizada, vilipendiada y castigada para enseñanza del público femenino al que va dirigido. Por eso el discurso de género puede ser estudiado en el cine, teniendo en cuenta que es mitad realidad y fantasía, pues si no se exageraran los personajes no habría drama y el público no iría a ver películas a las salas de cine. El cine tiene como competencia a la televisión, en ella también se puede investigar la imagen femenina, ya que la imagen de la mujer ha sido explotada por los medios de comunicación y de publicidad. Tal vez es hasta más fácil analizar un personaje del melodrama televisivo porque dura más tiempo en pantalla, los cambios en él son más lentos, transcurren en meses, lo que permite la identificación con la audiencia, mientras que en una película de dos horas los cambios que sufre el personaje son rápidos, unos bruscos otros no. Pero aún así, la televisión o el cine son un buen recurso para estudiar la imagen femenina que contienen.

ANEXO

REALIZACION ANTES DE BALANCE

PRIMER PISO



**Faldas, Blusas y Sweaters
a precios increíbles...**

le convienen estas ofertas

Faldas Lana lisa o Tweed, \$69.00 a
\$49⁵⁰

Novedosos estilos de corte recto. Con o sin bolsos. Martón,
lila, negro, coral y gris. Tallas de la 12 a la 20.

Faldas Casimir Tropical de \$39.50 a
\$29⁵⁰

Corte recto, con tablero atrás y cierre en el costado. De
gran utilidad. Varios colores. Tallas 12 a la 22.

Faldas de Lana 100%, \$169.00 a
\$99⁰⁰

Elegante corte recto, en gran variedad de estilos y acabados.
Excelente calidad. Tallas 12 a la 20.

Faldas de fina Lana, de \$99.00 a
\$69⁰⁰

Ídeal para la mujer que trabaja. Magnífico corte y estilos de
moda. Negro, marino, beige y verde. Tallas 12 a 20.

Mire los precios de
estas blusas...

Blusas Wash'n Wear de \$74.00 a
\$44⁵⁰

Confeccionadas en Dacron. Delicados bordados al
frente y en el cuello. 4 colores. Tallas 32 a 40.

Blusas Algodón, valían \$39.50 a
\$29⁵⁰

Estampadas o lisas, para llevar por dentro o fuera
de la falda. Varios colores. Tallas 32 a 38.

**Grandes Ofertas en
Sweaters 100% Lana**

Clásico Sweater de \$149.00 a:
\$89⁰⁰

Telido grueso. Negro, verde, azul, mostaza, rosa,
beige, rojo, gris, marino y café. Tallas 34 a 42.

Blusas o Sweaters de \$99.00 a
\$69⁰⁰

Cerrados o abiertos, negro, rosa, paja, blanco, azul,
verde, mostaza, rojo, etc. Tallas 34 a 40.

Finisimos Sweaters de \$195.00 a
\$120⁰⁰

Abiertos y con bolsos de parche. Alhucilla y bordes
gruesos. Telidos de colores. 34 a 42.

DESFILE DE MODAS
Todos los Miércoles a las
6:30 p. m. en el Primer Piso

Envíenos pedidos por Expreso
C.O.D. a Correo Rembolso

Abierto diariamente de 10 a m. a 8 p.m.
Miércoles y Sábados hasta las 6 p.m.

FACILIDADES DE CREDITO

esta es la ocasión que usted
esperaba para surtir
su guardarropa con gran
economía y grandes

Anuncio de El Palacio de Hierro, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 1ª sección, p. 16. (Periódico microfilmado, copias en 4 partes, Hemeroteca Nacional, Ciudad Universitaria). El escaneo y unión de las imágenes es mío, porque al copiar una plana completa queda en cuatro partes que tuve que unir. Hice lo mismo con las siguientes seis imágenes.

* Miércoles 1º de febrero de 1961

EL UNIVERSAL

SEGUNDA SECCIÓN A—PÁGINA 21

¡ATAMBA! MARANA ESTIENO!

¿UN MONSTRUO... O LA IMAGEN MISMA

DE LA MUJER DE NUESTRA EPOCA?

ROSA FILMS S.A. presenta **MARICRUZ OLIVIER** en

Teresa

Secundada por: ELINOR RIV, BEATRIZ AGUIRRE, LUIS ALFISTAIN, MANOLITA SAVERIO, HECTOR GODOY, KENI LARSON JR., ALICIA MONTAÑA, DOLORES LINCO, J. LUIS RIVERO, ARGUMENTO: MIMI BIECHAY, Adaptación: EDUARDO RAY, Dirección: ALFREDO B. GREVENNA

-FUTBOL-

"SANTOS"

"NECAXA"

(Compañía de Deportes)

Presentación del futbolista mexicano SANTOS en el estadio de la Universidad Nacional de México.

El futbolista SANTOS, quien ha sido el jugador más valioso de la selección mexicana, jugará por el equipo de la Universidad Nacional de México en el partido que se jugará el día 22 de octubre.

La Elección del Dr. Chávez

de su oponente el instituto brutal de Chile. En la reunión de la Universidad Nacional de México, se eligió al Dr. Chávez como el representante de la Universidad Nacional de México en el partido que se jugará el día 22 de octubre.

En este momento de la vida, cuando la humanidad se enfrenta a una crisis sin precedentes, es necesario que se tomen decisiones que permitan superar esta crisis. La elección del Dr. Chávez como representante de la Universidad Nacional de México es un ejemplo de la capacidad de la humanidad para superar las dificultades.

La elección del Dr. Chávez como representante de la Universidad Nacional de México es un ejemplo de la capacidad de la humanidad para superar las dificultades. La elección del Dr. Chávez como representante de la Universidad Nacional de México es un ejemplo de la capacidad de la humanidad para superar las dificultades.

GOTA A GOTA...

El agua es un recurso valioso que debemos cuidar. La gota a gota, el agua se va perdiendo. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia del agua y que actuemos en consecuencia.

El agua es un recurso valioso que debemos cuidar. La gota a gota, el agua se va perdiendo. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia del agua y que actuemos en consecuencia.

El agua es un recurso valioso que debemos cuidar. La gota a gota, el agua se va perdiendo. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia del agua y que actuemos en consecuencia.

El agua es un recurso valioso que debemos cuidar. La gota a gota, el agua se va perdiendo. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia del agua y que actuemos en consecuencia.

ALGO SENSACIONAL! ¡DISTINTO! No lo he visto en la Gran Feria y Exposición Artística Mexicana

MAS DE 100 PARELONES!

Exposición de objetos personales de los artistas!

EXHIBICION DE PELICULAS

EXHIBICIONES CINEMATOGRAFICAS!

REPRESENTACIONES TEATRALES!

GRABACION DE DISCOS ANTE EL PUBLICO!

PROGRAMAS DE TELEVISION!

SORTIDOS DE PRENDAS VULGARES!

PRESENTACION DE ARTISTAS!

LA HISTORIA MAS COMPLETA DEL TEATRO - CINE - RADIO - TELEVISION

y miles de sorpresas más

"FERIA DEL ARTISTA"

Desde el 10 de FEBRERO, en el AUDITORIO NACIONAL!

Sugerencias... Los Líderes

En este momento de la vida, cuando la humanidad se enfrenta a una crisis sin precedentes, es necesario que se tomen decisiones que permitan superar esta crisis. La elección del Dr. Chávez como representante de la Universidad Nacional de México es un ejemplo de la capacidad de la humanidad para superar las dificultades.

Viento Mundial

El viento mundial es un fenómeno que afecta a toda la humanidad. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia del viento y que actuemos en consecuencia.

Como en Varsovia y

La ciudad de Varsovia es un lugar hermoso y lleno de vida. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia de Varsovia y que actuemos en consecuencia.

La ciudad de Varsovia es un lugar hermoso y lleno de vida. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia de Varsovia y que actuemos en consecuencia.

La ciudad de Varsovia es un lugar hermoso y lleno de vida. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia de Varsovia y que actuemos en consecuencia.

La ciudad de Varsovia es un lugar hermoso y lleno de vida. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia de Varsovia y que actuemos en consecuencia.

ORFEON

Mañana Estreno!

¡LA CONSAGRACION DE ELVIRA QUINTANA COMO ACTRIZ Y COMO MUJER EN LA MAS EXTRAÑA HISTORIA DE AMOR!

¡Todos me desean...! ¡Todos me persiguen...! pero no sé de NADIE porque:

UNA PASION ME DOMINA

Una gran película de TELEVISION FILMS S.A. con ELVIRA QUINTANA - JULIO ALDAMA BARBARA GIL - CARLOS LOPEZ MOCETZUMA MANOLITA SAVERIO - JAMIE FERNANDEZ ARGUMENTO: HUMBERTO GOMEZ LANDERO

Como en Varsovia y

La ciudad de Varsovia es un lugar hermoso y lleno de vida. Es necesario que tomemos conciencia de la importancia de Varsovia y que actuemos en consecuencia.

UNA PASION ME DOMINA

Una gran película de TELEVISION FILMS S.A. con ELVIRA QUINTANA - JULIO ALDAMA BARBARA GIL - CARLOS LOPEZ MOCETZUMA MANOLITA SAVERIO - JAMIE FERNANDEZ ARGUMENTO: HUMBERTO GOMEZ LANDERO

Una gran película de TELEVISION FILMS S.A. con ELVIRA QUINTANA - JULIO ALDAMA BARBARA GIL - CARLOS LOPEZ MOCETZUMA MANOLITA SAVERIO - JAMIE FERNANDEZ ARGUMENTO: HUMBERTO GOMEZ LANDERO

Una gran película de TELEVISION FILMS S.A. con ELVIRA QUINTANA - JULIO ALDAMA BARBARA GIL - CARLOS LOPEZ MOCETZUMA MANOLITA SAVERIO - JAMIE FERNANDEZ ARGUMENTO: HUMBERTO GOMEZ LANDERO

Una gran película de TELEVISION FILMS S.A. con ELVIRA QUINTANA - JULIO ALDAMA BARBARA GIL - CARLOS LOPEZ MOCETZUMA MANOLITA SAVERIO - JAMIE FERNANDEZ ARGUMENTO: HUMBERTO GOMEZ LANDERO

Miércoles 1º de febrero de 1961

La Mujer que en Ratos es un Angel y en Otros es un Demonio

La Mitad de las Acciones o Nada, Dicen los Productores

Desean Paridad o la Rechazan

Quieren estar en igualdad de condiciones con el Banco del Cine pero que consideran que el sacrificio que implica la compra sería inútil.

—Si el Estado no nos vende el rubio por cuenta de la acción de la Corporación de Tratados Nacionales da manera que estamos en pérdida con el Banco Cinematográfico, si cuando se tienen destinadas al comercio y una por ciento de ganancias, no compramos ninguna, nos dijo un portavoz de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Me-

—No pretendemos ser la única institución del Chebros, sino que consideramos imprescindible el sector que representa para nosotros la adaptación de dichos artículos, porque estamos siempre acostumbrados a lo que dispusiera el Banco, y nuestra situación continuará siendo la misma que actualmente disfrutamos. La Asociación de Productores pretende únicamente tener la misma representación que la que pueda tener el Estado para promover las actividades de la producción cinematográfica.

Falta de Trabajo y Exodo de Extranjeros

Contrario a lo que se ha anunciado por el tal ministro que, aparentemente, se observan los resultados, algunas veces cuando existe un plebiscito o un sufragio, se ven salir de la capital los extranjeros, según nos expone un jefe de repartición, en la siguiente forma:

«En el mes de diciembre del año pasado, cuando se celebró el plebiscito de las peticiones con respecto a la reforma de las leyes de trabajo, conocimos a un extranjero que se llamaba "Luis", un tal, el cual nos expresó que él se iba a salir del país por el temor de trabajar de la producción. Como profesionales o simples personas, que han de trabajar en el extranjero, nosotros nos quedamos en la situación de no tener un productor extranjero, que es el único que se necesita».

Son Vuelos de Fantasía

Magnates y Gente Menuda



Lic: Juan Pellicer

«Que han quedado a su cuidado»,
para entonces, no hay cuidado,
que Peilker es el tipo
la verdad, más indicado,
para cuidar el equipo
intelectual, resguardado.

Lineamientos y

La censura le hace otra dependencia oficial, el Banco solamente necesita datos oficiales para ver si se garantiza el préstamo.

Lo que se ha dicho acerca de las exigencias que el Banco pone para estudiar una petición de crédito acerca de si propuestos dineros para financiarla o no han sido vistos de tanta desconfianza han inventado con-

Idas a su casa son fui a su casa, me dijo el licenciado Fábrega. Señor, Director General del Banco Camagüeyense, ¿le he explicado que la misión del Banco es servir al Estado y que el Banco no haga una política, es cuidar únicamente las políticas que nos tengan para recuperar el capital prestado a un productor, y no por ello que el Banco Camagüeyense sea una Comisión Conjunta, que así lo quisiera que políticas deban ser tomadas, nosotros estamos al lado de las líneas ministeriales, pero de una política para el productor, al productor no facilitamos el préstamo, sino que lo aseguramos que el productor se acuerda que el productor se acuerda con muy sencilla, elemental y necesaria, ya que el Banco no tiene por qué abarcar la economía que depende de otros organismos.

**María Shell en Espectacular
Película Filmada en Grecia**



Marie Skell, la exitosa actriz alemana ganadora de tantos premios, retorna por su turno en "Mientras Ruga el Mar", espectacular producción de la Columbia, que se abre en pantalla en el Elgi Cinema. Cliff Robertson y Cameron Mitchell son los protagonistas de esta obra, en la que la actriz alemana interpreta a una hermosa mujer que vive en una aldea litoral, dan oportunidad a Marie Skell de lucir sus incomparables dotes escénicas, que le han valido ser considerada como una de las más grandes actrices de nuestro siglo.

* *Nuestro Cinema* *

[illegible]

2-OCT-2009 13:00

poro trabajo de esta em-
presario y pagado a domi-
cas, personas que se habían re-
el, al no haber una anti-
ción de la actividad de las
zonas de vida y terrenos pro-
ceder por: no sé de muestras
oficiales, sino inclusive de sus
dominios, etc.

En el caso de la actividad ac-
tual, el problema es más agudo,
pues las muestras de tipo
lavo que se encuentran
acomodadas en el río son las per-
sonas que se han ido a la
saludabilidad este mal será
siempre acompañado a base de
muestras de laboratorio, por
primera vez, ya que antes
se usaban muestras de tipo
de tipo medio profesional, ya
se recibían dentro de una per-
sona, no se es posible, por ser
una actividad de tipo identi-
ficación o muestras.

En vista de un verdadero
control que se tiene que en-
frentar, se debe tener en cuenta
la zona agrícola de la seguridad
de Venezuela y finalmente para
poder salir de estas palabras
la decisión del tema de la
economía.

“Chicas Casaderas” una Cinta de Pegue que va al Cine “Variedades”



La sexta gráfica de la encuesta de la magnífica película "Chilena Canadiere" que se exhibe en los cines de la ciudad, se aparta del tema "Chilenses arribados al país" para centrarse en el extranjero lejano de Carlos Riquelme. Allí se encuentran Marta Elena Cerwanetz, Alfonso Mejía y otros de las ciudades canadienses, así como los ídolos locales con mano masajera por el director Alfonso Mejía. Los tres papitos de la película son: el director, el actor Alfonso Mejía y Marta Elena Cerwanetz, y los galanes son Hector Godoy, Hector Gómez y Alfonso Mejía. Este es quizás de igual importancia y dentro de la trama general de la película, el tema de la inmigración. Los actores principales son: Carlos Riquelme, Jorgelina Jimenez, Roberto Calvo y Quintín Llanos, formando un elenco de actores y actrices que hablen de la realidad que debe tener esta película de la cual ellos son protagonistas.

S12-C

Dr. María Idalia Lasso Lasso, Julia Hernández, María Neri, Virginia Riquelme (orden de izquierda a derecha) en la fiesta. En el fondo: José María Lasso y sus hijos. En primer plano: María Neri, Virginia Riquelme y Julia Hernández.

Conar Varela, sigue con su plan de llevar arte a las fábricas de D. F. Hoy da una función en una de ellas con el concurso de Juanita Juárez Parla, Cristian Guzmán, Carmen Salinas, y

llevados para desmontar la
parte política, el señor Ricardo
de Fuentes... **GRABARON** "La
Tucumán" la agitación "Punto
Mientras" y premio a sorpresa
a los indios paraguayos... **PROYEC-**
POB a grande tiene Quilomero
tercer para el sector de la...
Como el señor... y a...
que use como signo el título de
jefe del Departamento de Tex-
turo del INBA. Antes sólo se de-
claró: Encargado... **COMO** us-
tados conmemorados a través como
la realidad el Día (Cari un super-
Mundo Nati) el virtual, o al
pasado mañana con la presen-
tación de Bill Haley y sus Co-
metas, Pádelo, y el Club Ley-
Reyna, García, Diablero y por
último, el señor... y la
asociación de Lectoría
canta estrepandamente y se

ET-2009 13:00



Podría decir que también los ha crecido el colmillo.

[illegible]

ScreenSc

[illegible]

Principalmente al salir me
gusta hay algún critico.



la obra que hizo falta en la mañana en el teatro Alameda

PROGRAMA DE OPERADORA DE TATTOO PARA HOY

SARA GARCIA - PRUDENCIA GRIFFEL "EL PROCESO DE LAS SEÑORITAS VIVANCO"

VARIEDADES Y COLISEO

ESTRENO

Chicas Casaderas

ARIEL

LA VERDAD REVELADA

REAL CINEMA

Mientras Ruge El Mar

ORFEON

UNA PASION ME DOMINA

ROBLE 5

EL PROCESO DE LAS SEÑORITAS VIVANCO

LATINO 13

Nunca en Domingo

CHAPULTEPEC 58

VECINOS Y AMANTES

METROPOLITAN 8

ESPOSAS PELIGROSAS

22-OCT-2009 13:02 S:2-OCT-2009 13:02 ScreenScan

REGIS

ERAMOS TAN FEUCES

REX

INSURGENTES

SAVOY

NACIONAL

ILACOPAN

SONORA

COSMOS

EL PROCESO DE LAS SEÑORITAS VIVANCO

CHICAS CASADERAS

LA MEJOR PELICULA MEXICANA EN EL MEJOR CINE DE MEXICO

AZAHARES ROJOS

PROXIMO ESTRENO teatro ROBLE

6a SEMANA

LA PELICULA QUE ESTA BATIENDO EL RECORD DE CARCAJADAS!

ESPOSAS PELIGROSAS

Quedan pocos días!

NO SE LA PIERDA!

Teatro Metropolitán

ARCADIA

EL DIA QUE ROBARON EL BANCO DE INGLATERRA

EL PUEBLO MALDITO

Anuncio de la película *Chicas casaderas*, esta película se estrenó el mismo día que *Teresa* y es del mismo director, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 2ª sección A, cartelera, p. 21. (copias de periódico en microfilm en cuatro partes, Hemeroteca Nacional.).

Promoción de la película *Teresa*, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 2ª sección, cartelera, p. 23. (copias de periódico en microfilm en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).



Hoy Noche de Gala en el "Circo Arayde"

Desde las "Diablas"

Por JORGE WOOD CARDONA
El JUEVE PASO CHARRA...
—SOLITUDIN y "Diablas"
fueron los temas que se escucharon...



Christian Martel: Si decidiera hacer comedia, sería un trágico.
Cuando se le dijo la palabra...
—La segunda vez se le dijo...
—La tercera vez se le dijo...
—La cuarta vez se le dijo...
—La quinta vez se le dijo...
—La sexta vez se le dijo...
—La séptima vez se le dijo...
—La octava vez se le dijo...
—La novena vez se le dijo...
—La décima vez se le dijo...

Por fin "Chicas Casaderas"



Nuestro Cinema

De hoy en adelante planea...
—El cine de hoy en adelante...
—El cine de mañana...
—El cine de pasado...



causita de España, general...
—El cine de España...
—El cine de América...
—El cine de Europa...

A Igual Trabajo Igual Salario y les Rebajan

La disparidad de salarios que...
—El salario de los actores...
—El salario de los técnicos...
—El salario de los productores...



Se Encuentra de Incógnita el Actor Richard Widm

En los días que Richard Widm...
—El actor Richard Widm...
—El director del filme...
—El productor del filme...

"Teresa" hoy en el Cine Alameda



En Secreto También al Cine le Afecta la Famosa Cuesta de Enero

La cuesta de enero siempre a...
—El cine y la cuesta de enero...
—El cine y la fama...
—El cine y el dinero...

"Mientras Ruge el mar"



Promoción sobre el estreno de las películas Teresa y Chicas casaderas, en El Universal, 2 de febrero de 1961, 3ª sección, p. 7. (copias de periódico en microfilm en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).

GRANDES OFERTAS

Disfrute comprando y
ahorrando al mismo tiempo.

EL PALACIO DE HIERRO, S. A.



CENTRO
LOS PRECIOS MAS BAJOS DE MEXICO!

C-207

Bates de Algodón I
con valor de \$14.50 a
\$9.90
Enorme variedad en diseños y colores. Manga corta y adorno de botones. Tallas de la 10 a la 16.

Medios Fondos Jersey I
que valían \$6.50 ahora:
\$4.90

Los fondos Jersey con valor de \$14.50 a \$19.50 en el centro de moda. Tallas de la 10 a la 16.

stupendo Clavito I
realizar de \$1.90 a \$3.00
\$1.50
Grupos de 100 unidades en colores de moda y otros. Tallas de la 10 a la 16.

recuperable Clavito I
forma ligera de \$1.90 a \$3.00
\$1.90
Oportunidad en este Clavito en colores de moda y otros. Tallas de la 10 a la 16.



Joyas de Fantasía I
valen \$20.00 por ahora:
\$10.00
Colores, formas y diseños en más de 50 unidades de joyas. Tallas de la 10 a la 16.



Relojeros de Fantasía I
valen de \$5.00 a
\$3.45
Este Relojero de Fantasía en gran variedad de colores y diseños. Tallas de la 10 a la 16.



Muebles Oportunidad I
limpiar de \$44.00 a \$46.00
\$24.90
Para decoración y limpieza. Tallas de la 10 a la 16.



Piezas maravillosas I
Pantalones de \$4.50 a
\$2.90
Grupos de 100 unidades. Tallas de la 10 a la 16.

Visite estas nuestras
FUENTE DE SODAS
en el Tercer Piso
No envíenos pedidos por
Express G.O.B. o
correo reembolso



Aproveche
estos precios!
Abrigos de Lana
de \$249.00 a SOLO:
\$175.00

A.- Precioso abrigo tipo Sport, confeccionado en Tweed de Lana. Botones forrados del mismo material. Forro completo de Satin fantasía. Verde, beige, azul y gris. Tallas de la 12 a la 18.

B.- Abrigo de Lana 100%. Moderno corte, con cuello convertible y bolsos saguados. Forrado con Satin fantasía. Verde, beige, azul y gris. Tallas de la 12 a la 18.



Oportunidad!
Trajes sastre
de Lana o Algodon
valían \$189.00 a
\$99.00

A.- Juvenil modelo de Algodón tejido. Falda recta y saco de manga 3/4 con bolsos simulados. Forros de tafeta. Azul, rosa y beige. Tallas de la 10 a la 18.

B.- Modelo 100% Lana, de última moda. Cuello convertible y botones dorados. Manga 3/4. Falda recta con tabión atrás. Rojo, verde y azul. Tallas de la 12 a la 18.



Sensacional!
Finas Blusas
100% Nylon
espumoso, de
\$119.50, ahora:
\$49.50

Full Fashioned. Novedoso estilo de manga corta y cuello de ojal. Ideal para combinar con sus faldas o conjunto Sport. Blanco, azul, beige y naranja. Tallas de la 34 a la 40. \$70.00 menos de su valor.

Anuncio de promoción de El Palacio de Hierro, en *El Universal*, 3 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 21. (copias de periódico en microfilm en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).

Registrado a fojas 188 del libro 4 bajo el Número
6296.

México, D. F., 4 dic., de 1959

S. T. P. C. de la R. M.

Autores y adaptadores.

“TERESA”.

Art. 27º.- Todos los registros que concede el Sindicato serán sin perjuicio de derechos de tercero comprobados legalmente. El Sindicato en el caso de que se comprobase la falta de originalidad o el intento de plagio, se reserva el derecho de negar el registro.

MIMI BECHELANI.

“TERESA”

ARGUMENTO ORIGINAL DE

MIMI BECHELANI.—

La historia de Teresa es la evolución de una inconformidad, que al crecer, hasta convertirse en ambición, arrasa con todo: cariño, gratitud, lealtad, los más sagrados sentimientos ajenos y hasta los propios, en una carrera desenfrenada por ganar la partida a un destino que la hizo nacer pobre.

Teresa está a punto de terminar una corta carrera de comercio en un magnífico colegio particular al que su padre, don Armando, herrero de oficio, ha tenido a orgullo enviarla, no obstante sus modestísimos recursos. Bien es cierto que bajo la influencia de la madrina de Teresa, la “comadre” Juana, como le dicen todos, que adora a la chica como si fuera la hija que nunca tuvo.

Teresa ha llegado a un convencimiento: no solo le repugna, odia la mediocridad, el medio en que nació y al que se ha sentido siempre ajena. Ha hecho su balance ya: se sabe mucho más bonita, mucho más inteligente que cuantas muchachas conoce; ignora muchas cosas, le falta astucia, pero tiene voluntad y manteniendo los ojos bien abiertos para no dejar pasar ninguna oportunidad, logrará si se lo propone, y se lo ha propuesto ya, cuanto desea. [1]

Héctor de la Barrera, de teinta [sic]¹⁹² años, gente bien venida a menos, adusto y frío pese a su juventud, profesor que da una clase en la escuela de Teresa, encuentra en ella un apasionante material moldeable. En sus manos está y llega a considerarlo un deber, elevar por medio del estudio a una muchacha que tan perfectamente dotada está. El primer paso para lograrlo, es convencer a los padres de Teresa, don Armando y doña Josefina, para que autoricen a su hija a seguir estudiando. Josefina se opone. Es una pobre mujer, chapada a la antigua, que en todo ve peligro para su única y adorada hija. Don Armando, por el contrario, se contagia del deseo de Teresa de ser alguien, pero como su dignidad no le permite aceptar ayuda económica del profesor, empieza para él una vida de sacrificios y privaciones sin cuento.

Amigos y vecinos de los padres de Teresa, con importante intervención en nuestra historia, son: don Ramón Vázquez, mecánico de los buenos y su hijo Mario, estudiante obligado por el padre que desea que el muchacho haga en la vida lo que él no pudo; don Fabian¹⁹³, músico anciano y fracasado y la ya mencionada “comadre” Juana, que combina en simpática mezcla, modales, buen decir y cierto señorío adquirido en sus andanzas antes de casarse y enviudar, cantando en el coro de la ópera, como costurera de casa rica, etc., con una auténtica vena popular, que hace de ella una verdadera personalidad.

¹⁹² Debería decir “treinta”.

¹⁹³ Debería decir Fabián.

Si Teresa es querida por todos y es el orgullo de [2] cuantos la tratan, Mario no lo es menos. Es el más guapo, el más fuerte, y el más solicitado por las chicas, de los muchachos del barrio. Irremediablemente Teresa y Mario se enamoran uno de otro.

Luisa de la Barrera, fina, culta y distinguida, es la hermana del profesor de Teresa. Poco mayor que él, es soltera por dos motivos: devoción¹⁹⁴ a su hermano, su única familia y fiel a un amor de su primera juventud, José Antonio Meyer, que no sólo ha quedado lejos de ella por la distancia, (reside en Europa) sino al venir los de la Barrera a menos, por la posición. Luisa siente una instintiva desconfianza al conocer a Teresa, pero ésta ha avanzado en astucia y posee una natural habilidad para adentrarse en el corazón de todos. La conquista totalmente.

Teresa se ha hecho temible. La cultura, el refinamiento, cuantas cualidades va adquiriendo bajo la dirección e influencia de su maestro y de su hermana, se tornan en algo negativo que engaña y prende en todos una inevitable fascinación... excepto en una persona: La ingenua, la ignorante, la sufrida Josefina. Solo su madre no se deja engañar y como protesta y sufre y se rebela, es la primera en sentir el latigazo de la maldad de Teresa.

Don Ramón y don Armando, cada uno por su lado, tirando de su pesada carga, sueñan con el día en que sus hijos les compensen todos sus sacrificios, Mario, que sigue la

¹⁹⁴ Debería decir devoción.

carrera de medicina, expoliado por su amor a Teresa [3] y por su amor propio que le impide quedarse atrás, lleva trazas, con el fin de llega¹⁹⁵ a serlo, de ser un magnifico médico, que opuestamente a Teresa, no ve / en ella solo un medio para medrar, sino para servir a los demás. No sin dificultad termina la carrera, pues estando a punto de terminar, está por suspenderla, gracias al accidente sufrido por don Ramón que le impide moverse y trabajar por un año. Sin embargo todo es superado por el cariño y la conmovedora ayuda que recibe de sus vecinos. No tiene igual éxito en sus relaciones con Teresa que cada día lo va considerando menos merecedor de su cariño. El, en cambio, con inalterable amor la quiere y espera con ansia el día en que habrán de casarse.

Introducida cada vez más en el medio, en la casa y en el ánimo de los Barrera, natural es que preparen una rumbosa fiesta el día de su recepción como abogado. Teresa sin rebozo, sin remordimientos, sin consideración, impide a sus padres asistir, se avergüenza de ello. Para don Armando, tan engañado respecto a su hija, el sufrimiento es mayor, aún cuando la tragedia sea la misma para los dos.

A partir de esa “hazaña”, la ambición de Teresa se desboca y empieza a hacer a un lado cuanto le estorba: primero a sus padres, luego a Mario; a su única amiga Aurora, aún cuando le consta, sacrificó su amor por Mario y se apartó lealmente cuando Teresa se decidió a corresponderle. [4]

¹⁹⁵ Debería decir llegar

Aprovecha sin comprometer nada, el inmenso callado amor de su tímido maestro y no solo éso, sino que “inocentemente” alimenta su pasión. Saca también provecho del cariño de Luisa que cree todos sus embustes y que considera su deber rescatar a tan exquisita muchacha de su horrible medio vulgar. Así, aprovechando una circunstancia, Teresa abandona a sus padres y va a vivir con los de la Barrera. Los utiliza como escalón en su ascensión y al ser presentada a José Antonio Meyer que vuelve de Europa y convencerse de que es un auténtico aristócrata millonario, fija su meta allí, sin importar que José Antonio y su maestro sean grandes amigos, ni que él sea el único gran amor de Luisa, y su última posibilidad de ser feliz, ni que, finalmente, estén comprometidos. Cuando José Antonio, como no podía ser de otro modo, cae, Teresa abandona a su vez, a los de de la Barrera.

Sortea con habilidad inmensa todos los obstáculos para aparecer siempre leal e inocente y apesar¹⁹⁶ de herir seguir conservando la estimación de todos, sin embargo, llegada a un límite, no tiene empacho en mostrarse cruel y desalmada: con sus padres a quienes humilla, con Mario a quien hiere profundamente, con su maestro, cuando al estallar su pasión en la más tormentosa confesión se burla sin piedad de él.

Todo está calculado en la vida de Teresa, hasta su virtud, su estricta moral, su fatigoso estudio y todo al servicio de su ambición. Pero el último escalón que le falta para alcanzar la meta es débil, porque está fincado [5] en una mentira cuyo alcance no pudo prever: ha ocultado su humilde origen a José Antonio y más que por él, por su temible

¹⁹⁶ El guión señala una separación.

madre, doña Eulalia. Muy inteligente, muy guapa, profesionista, abogado como ella, y en una palabra, digna oponente suya.

La suspicacia, y el cariño que doña Eulalia siente por Luisa, así como su propio convencimiento de que Teresa no quiere a su hijo, no han valido nada cerca de José Antonio. Está dispuesto a cualquier modo a casarse con ella.

Luisa ha estado a punto de decirla¹⁹⁷ verdad acerca de Teresa a doña Eulalia, pero se ha contenido no solo ante el ruego hipócrita de Teresa, sino por su sólida consistencia moral, que la haría sentirse como una delatora vulgar. A parte de que está convencida de que nada se lograría con ello: José Antonio está encaprichado con Teresa.

El círculo se va cerrando cuando doña Eulalia, persuadida de que nada podrá hacer a su hijo cambiar de opinión, pide la dirección de los padres de Teresa. Esta se evade de cualquier modo, diciendo que han cambiado de dirección en Europa donde residían y que por el momento no tiene noticias de ellos. Trata también de prolongar la situación, indecisa por primera vez ante el logro de sus deseos pues el amor a Mario que ella siente, crece momento a momento, a tal punto, que decidida una vez a abandonar cuanto ha hecho y logrado por él, lo busca siendo cruelmente rechazada por el muchacho. Después de esa amarga experiencia, su primer derrota, Teresa se aplica solo a consolidar su situación y a

¹⁹⁷ Debería decir la verdad.

tratar [6] de apresurar la boda, puesto que José Antonio, ante su frialdad de los últimos días, esboza la idea de renunciar a ella y marcharse.

La comadre Juana es un problema para Teresa, pues habiéndola hecho aparecer como costurera que fué de su madre, y sirvienta suya, teme el momento en que forzosamente ella y doña Eulalia se conozcan. Por el momento y para salvar la situación, aprovechando una circunstancia la envía fuera y ello le da la idea para salir del atolladero en que se ha metido. Sale a alcanzarla a su pueblo y deja una patética carta a José Antonio diciéndole que algo terrible la obliga a salir de México y que a su vuelta lo enterará. José Antonio y su madre se sorprenden al ver a llegar a Teresa al cabo de unos días, de luto. Eulalia, que ha recibido una carta de Teresa, preparándola para su comedia, se deja conmover cuando ésta afirma que el motivo de su salida intempestiva fué el quesu¹⁹⁸ su madre acaba de morir. Cuanta¹⁹⁹ la dolorosa “historia” de su orfandad a Eulalia y a su novio: su padre, un vicioso y su madre una santa que lo adoraba. Por él la abandonó en manos de Juana y los de la Barrera, sobre todo para evitarle el doloroso espectáculo²⁰⁰ de la degradación de su padre. De él, dice, nadie sabe desde hace tiempo ni una palabra y lo más probable es que también haya muerto.

--- Eulalia cae al fin y comparte con su hijo su fé en Teresa y su conmiseración.²⁰¹

Por otra parte, Teresa cuenta a la comadre Juana que la madre de su novio es una persona encantadora pero desgracia [7] ciertamente un poco chiflada y confunde las personas

¹⁹⁸ Que/su

¹⁹⁹ Debería decir cuenta

²⁰⁰ Debería ser espectáculo

²⁰¹ Debe ser conmiseración.

con los hechos. Eso mismo dice a Eulalia de Juana, que a causa de haber adorado a su madre y sufrido tanto con su muerte, ha mostrado señales indudables de perturbación mental. Preparadas de este modo, Teresa sortea la inevitable entrevista de las dos mujeres con el mejor éxito, pero más tarde, y deseosa Juana de que alfín²⁰² Teresa cumpla la promesa hecha de darle el lugar a sus padres y no negarlos, va en busca de Eulalia a quien con la mejor intención le hace saber la verdad.

La aristócrata doña Eulalia va a ver a los padres de Teresa invitándolos para la recepción en que se anunciará el matrimonio de José Antonio y Teresa. Así, reúne a sus amistades para anunciar la boda y hace comparecer en su suntuoso salón a don Armando y a doña Josefina que asisten engañados, pensando que ahora sí su hija, arrepentida, quiere resarcirlos de sus humillaciones y sus penas. Se suscita el gran escándalo y Teresa, aterrada, ve derrumbarse toda su labor en un instante. Sus padres están allí, asustados, insignificantes, desvalidos, negando que lo son para salvarla, y algo se rompe en ella dentro de sí, pero los deja ir y sale sola con su terrible vergüenza y desolación a cuestas.

Pero aún no se da por vencida y hace un esfuerzo para recuperarse. Como respuesta a su resurgido afán por vencer, a pesar de todo, José Antonio llega, aunque transformado por el golpe recibido a cumplir su palabra como caballero [8] y dispuesto todavía a casarse

²⁰² Al/fin

con ella. Teresa recupera de un golpe su confianza en sí misma y considera que cuanto hizo no se ha perdió, pues al fin y al cabo, de un modo o de otro, ha ganado la partida.

Entretanto Mario y Aurora, unidos por un verdadero amor, se han casado. Doña Josefina no ha podido resistir el último golpe y enferma gravemente, pero nadie, incluyendo a Mario desea enterar a Teresa. Aurora, con su generosidad acostumbrada, olvida todos los agravios y va en su busca, informándola de la gravedad de su madre, pero Teresa no atiende la noticia, intrigada como está de cual es el motivo por el cual su amiga, tan ajena a su gente y a su medio está tan enterada. Desde luego, supone, ha de ser por Mario, y por tanto sus celos, más furiosos que nunca, salen a flote, pues jamás, en ningún momento de su vida ha dejado de tener la conciencia de que el amor único que ha sentido y sentirá, es por Mario.

Teresa, tan medida en todo, pierde el control ignorando que su novio, José Antonio, que había quedado de pasar por ella, está allí, enterándose, a pesar suyo, de la pasión de Teresa por Mario, de sus rabiosos celos de Aurora y lo que es peor, de que todo ello haya hecho a un lado la noticia de la gravedad de su madre por lo que no se interesa en ningún momento. Decepcionado definitivamente y asqueado de la conducta de una mujer que juzgó perfecta José Antonio, ahora sin apelación rompe sus relaciones. A pesar de todo,

Teresa, aún no se da por vencida todavía, lo busca, [9] se humilla, pero él duramente le dice que va a casarse con una mujer digna: Luisa.

Temeroso José Antonio de la forma en que será recibido por los Barrera a quienes ofendió, se presenta en su casa y es perdonado generosamente por Héctor, no así Luisa, que tan duramente tratada por él, no desea ni volverlo a ver. Sin embargo, José Antonio acepta todo como castigo merecido y asegura a Héctor que no cejará hasta convencer a su hermana de que su arrepentimiento es verdadero y de que, pasado el deslumbramiento que por Teresa tuvo, su amor fué auténtico amor.

Teresa va a Mario alimentando la loca esperanza de recuperarlo, segura de que su verdadero y su propósito de cambiar solo por él, lo convencerán, pero se entera por él mismo de que se ha casado con Aurora y de que son felices.

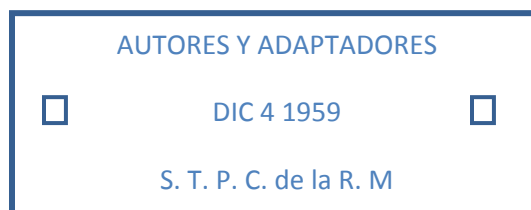
El mundo de Teresa se va reduciendo, y cada nuevo suceso haciéndola conocer el dolor y el arrepentimiento. Acude a quien sabe que no le fallará: Héctor de la Barrera, pero éste ha vuelto a ser el mismo hombre de estudio frío y medido que solo la mira como un material humano.. con el que fracasó.

Su encuentro final con la comadre Juana, a quien corrió de su casa sin la menor consideración el día del anuncio de su matrimonio, culpándola de ser ella la que había dado la clave a doña Eulalia, acerca de sus padres y que precipitó su desgracia, es decisivo. La

mujer que después [10] de sus padres la quiso más y sufrió más por ella, le echa en cara su espantosa conducta. Le aconseja que no intente acercarse al lecho de muerte de su madre, pues no habría nadie que pensara en que un pensamiento generoso.. o siquiera normal la llevaba a ello.

El mundo de maldad que Teresa creó se le viene encima y empieza a sentir por sí misma el horror que a todos inspira. No parece haber ya remedio para su desolación, pero en el último momento, Héctor, ha vuelto a su serenidad, le señala el único camino que le queda: volver a sus padres, a pesar de todo, obtener o nó su perdón.. pero demostrar con hechos, minuto a minuto de su vida futura su arrepentimiento verdadero.

Teresa transformada, como un vivo y único deseo de compensar en alguna forma todo el daño que hizo, vuelve a su casa, pero su madre acaba de morir. Todos la miran con horror, doña Eulalia, que arrepentida de su egoísta maniobra, ha ido a pedir perdón; Juana, Mario, Aurora.. Solo unos brazos se abren con generoso y doloroso gesto, los de don Armando a cuyo refugio se precipita.. Teresa. [11]



Mimi Bechelani Hdz.

“TERESA”.

PEQUEÑA SINOPSIS

MIMI BECHELANI.

PEQUEÑA SINOPSIS.

La historia de Teresa, es la de una desmedida ambición. Pero Teresa es una mujer singular que para lograr lo que desea, no opta por un camino fácil haciendo concesiones a costa de su virtud, sino por uno difícil, de estudio, superación y de lucha hábil y constante, sin importarle sacrificar los intereses o los sentimientos de los demás y aún los de ella misma.

Perteneciendo a un medio miserable, es educada por consejo de su madrina, en un colegio para niñas bien y el contraste surgido por esa circunstancia, hace nacer en ella la gran rebeldía que la lleva a aceptar la ayuda de Felipe de la Barrera²⁰³, uno de sus maestros, hombre de toda rectitud, que viendo en ella un extraordinario talento, interviene cerca de sus padres, para que Teresa, en lugar de la modesta carrera de comercio que pensaba hacer, siga la de abogado. Ello implica el mayor sacrificio para los padres a quienes repudia en cuanto no puede sacar más de ellos; igual suerte corre Felipe de la Barrera que la adora en silencio y su hermana Luisa, solterona sentimental que la llegó a querer como a una hija; Mario, a quien conoce desde niña, también es hecho a un lado en el momento preciso, a pesar de ser el amor de su vida y lo único positivo en Teresa; la madrina Juana, corre igual suerte, lo mismo que su amiga Aurora. Todo es abandonado por lo que ella considera su meta: José Antonio Meyer, millonario, primer novio de Luisa y que ha vuelto para casarse con ella.

Sortea con habilidad todos los obstáculos para aparecer siempre leal e inocente y aún llega a conquistar a la madre²⁰⁴ de José Antonio, doña Eulalia, mujer extraordinariamente inteligente y astuta que ha adivinado desde el primer momento sus fines. A pesar de hallarse bajo el hechizo de Teresa, aprovecha su primer error, un embuste acerca de la muerte de sus padres, para desenmascararla. El mundo de maldad que creó se le viene encima y empieza a sentir por sí misma el horror que a todos inspiró, pues cuantos la amaron, la repudian. Vuelve al lado de sus padres, arrepentida y deshecha, solo para encontrarse con la madre muerta, después de tanto sufrimiento, ha muerto.²⁰⁵

MIMI BECHELANI.

Mimi Bechelani Adz.

²⁰³ Aquí la autora le cambió el nombre a su personaje. En todo el guión se menciona como Héctor de la Barrera, pero en la sinopsis lo nombra Felipe de la Barrera.

²⁰⁴ La / madre

²⁰⁵ Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo: Referencia GO 3407 [4 de diciembre 1959] consultado martes 8 de septiembre 2009.

MARICRUZ OLIVIER

UNA ARTISTA AMBICIOSA

Maricruz Olivier... Un nombre musical... Unos ojos enormes, sombreados por unas pestañas de gasa..., a través de los cuales se vuelca un temperamento mezcla extraña de sombra y de alegría...

-Dígame Maricruz, ¿Cuántas entrevistas le han hecho preguntándole cuándo empezó su carrera, con quién estudió, cuántas películas ha hecho, etcétera?

-No sabría decirle, pero son muchas.

-¿Pasan de veinte?

-Sí, con mucho...

-Entonces, a propósito de esa foto que le hemos tomado según la cual “todas las cosas que nos gustan son ilegales, inmorales o engordan, ¿podríamos decir que es su lema? Es decir, ¿Usted lo cree cierto?

-Bueno... La primera parte es un poco fuerte, pero por lo que se refiere a la última “o engordan”, sí es cierto, cuando menos en mi caso. Todas las cosas que me gustan engordan...

-Y, hablando de moral, ¿muchacha opina que los artistas viven una vida que pudiéramos decir fuera de las reglas de las buenas costumbres y quizá hasta de las leyes. ¿Usted cree que los artistas se encuentran más allá de las reglas que gobiernan al común de los mortales?

-Francamente, no. Lo que pasa, en mi opinión, es que los artistas son noticia, y por ello cada uno de sus actos recibe más atención de la que se le daría en un caso de una persona común y corriente. Hay de todo, claro está. Los artistas son humanos, sujetos a las mismas circunstancias. Los hay que caen en los vicios, los hay irritables que provocan escándalos. Pero no creo que pertenezcan a una clase especial. No sólo eso, creo que los artistas deben ser especialmente cuidadosos de su conducta, porque equivale a cuidar su carrera, que debe ser su única preocupación.

-Pasando a otro tema, por los comentarios que se han oído en el público relativos a su interpretación de la “Teresa” de la TV, hay cierta tendencia curiosa a identificarla a usted con el personaje. Es decir, como lo oímos decir a una señora: “Así debe ser en la vida real”.

-A mí me parece eso muy halagador. Querría decir que logré efectivamente, identificarme con el personaje y dar una interpretación exacta del mismo. En él hago a una muchacha calculadora que fríamente, trata de salir adelante aprovechándose de los demás. Puedo asegurarte que yo no soy así.

-Ese tipo de personajes, ¿le gusta?

-Me gustan todos los personajes que tienen interés. He hecho de ingenua, [p. 10] de monja candorosa. “Teresa” tenía muchos matices de gran intensidad romántica y me gustó, tenía fuerza...

-¿Cuál podría decir, que es su personaje favorito, el personaje que más le gustaría interpretar?

-Me gustan todos, o, dicho de otro modo, me gustan todos. El de **Juana de Arco**, por ejemplo, me gustaba mucho, y tuve la satisfacción de hacerlo... Hay tantos y tantos, en la novela, en el teatro, inclusive ya hechos en el cine. Como, por ejemplo la Blanca Dubois de “Un tranvía llamado Deseo”. Claro que está fuera de mi apariencia física actual. Es una mujer de cuarenta años, acabada... Otro que quizás veo a distancia, es el de Lady Macbeth, de Shakespeare. También es un papel para el futuro, pero me interesa mucho porque Shakespeare creó más que nada a la personajes para hombres, y Lady Macbeth..., [p. 11, pasa a la página 32] bueno, me gustaría mucho hacerlo.

-¿Qué otro?

-“Teresa”, que ahora voy a volver a hacer en cine. Empezamos en febrero. Además me intrigan mucho los personajes de Sartré “La Prostituta Respetuosa”, “Las Manos Sucias”, “A Puerta Cerrada”. Me apasionan, sin embargo me ponen a pensar. La vida no puede ser así, la angustia no debe ser el eje de la vida. La vida no puede ser tan amarga.

-Sin embargo, casi siempre es así...

-Efectivamente, pero yo no quisiera que fuera así, cuando menos no para mí.

-¿No cree que hay una contradicción en su manera de ser, extrovertida, expansiva, con ese gusto por la vida que se refleja en todas sus palabras y en todas sus acciones, y esa predilección por los personajes sombríos?

-Sí, es cierto.

Enciende un cigarrillo, se queda pensativa, se pierde su mirada en el espacio. Pero no dice nada más al respecto.

-Dígame, ¿por qué no ha escrito más?

-Me quedé sin terminar mis reportajes de viajes. Me faltaban unos datos sobre Praga, y me faltaba también referir lo de mi vuelta a París.

-¿Qué hay de eso de que se le escribían sus reportajes?

-¿Qué quiere que le diga? Hablaron de que si me los escribía don Alfonso Reyes, que en paz descanse. Ahora que vuelva a publicar mis notas de viaje, no faltará quien diga que me cambió el estilo. Pero no le doy la mayor importancia.

-¿Se considera usted escritora?

-No, escribo sobre mis experiencias en otros países. Si se realizan mis planes de volver a viajar, pronto, volveré a escribir. Pero nada más.

-¿Nunca ha escrito cuentos, artículos?

-No, de hecho mi interés único es la actuación. Yo me doy cuenta de lo que es escribir bien. No así en la actuación. En este terreno, sé que podré llegar a interpretar un papel del cual quede satisfecha. Lo que no ha sido hasta ahora. Con el tiempo, con la práctica.

-¿Cree usted que llegará a interpretar un papel a su entera satisfacción? Y dígame, Maricruz, ¿es usted modesta?

-No es cuestión de modestia. Quiero decirle que con la práctica se llega a adquirir la desenvoltura que le permita a uno vivir a un personaje tal como lo siente uno. Viendo actuar a los grandes actores.

-¿Usted cree que ver actuar enseña?

-Creo que cuando ve uno actuar a grandes actores en papeles que uno conoce, que uno ha leído, se da uno cuenta como resuelven los problemas difíciles, como entienden a los personajes. Desde luego, no es que se trate de imitación, sino más bien de técnica. Cada quien pudiéramos decir, que tiene un estilo propio, en el que se traduce su propia personalidad. Es, por ejemplo, el caso de ser bien dirigida, o de trabajar con un actor experimentado. Le citaré a Fernando Soler, a quien yo admiro. Él me ha aconsejado: “enfoca tu papel así, interpreta tu papel así.” Eso me ha ayudado mucho. Lo mismo pasa con el director. Pero siempre será el actor, su propia personalidad, la que matice y de hecho cree al personaje.

-Pero, de todos modos, espera un día llegar a estar satisfecha consigo misma. ¿Tiene usted mucha seguridad de sí misma?

-Creo que sí. Y volviendo a su pregunta anterior, le diré que más que poca modestia, podría ser vanidad. Ambición. Sí, ambiciono a llegar a estar satisfecha de mí misma en mi vida artística. Es una cosa de voluntad, de deseo de superarse a sí misma.

-¿Qué grandes actores ha visto actuar?

-Vi en Londres a Sir Laurence Olivier y a Vivian Leigh.

-¿Juntos?

-No, en obras diferentes. Admiro a María Cásares, a Charles Laughton, a Jean Vilar, a John Gielguld. Creo que de todos ellos se puede aprender mucho. También me apasionó mucho el teatro que vi en Moscú. Ahí es donde pensé qué lejos está uno de ellos, y donde le entra a uno la ambición de acercarme, siquiera a ese grado de perfección.

-Volviendo a su papel de “Teresa”, se nos ocurre preguntarle algo, ¿cree usted que esa misma identificación con el público la podría lograr en el cine, en el teatro?

-Son medios de expresión completamente diferentes. Desde luego que es más fácil lograr esa identificación con el personaje cuando hay continuidad en la actuación, como en el teatro y en la televisión. En el cine lo hacen a uno repetir la misma escena varias veces, y la escena que sigue se filma con semanas de diferencia. Por otra parte, en la televisión tiene uno que actuar todos los días y eso le hace a uno vivir más intensamente el personaje. Pero, como le decía, son medios muy diferentes, porque asimismo, en la TV y en el cine no conoce uno la reacción del público, y eso le impide corregirse en ciertas cosas. Sin embargo, el factor más importante, y por eso me gusta la televisión, es que la continuidad le permite a uno entrar en situación más fácilmente. [p. 32]

“Maricruz Olivier, una artista ambiciosa”, en *Cinema reporter*, núm. 1122, 20 de enero de 1960, p. 10-11 y 32.

Bibliografía

ABOITES, Luis, *El último tramo 1929-200*, en ESCALANTE, Pablo (et.al.) *Nueva historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 2004.

AGUILAR, Camín Héctor, *A la sombra de la Revolución*. Ed. Cal y Arena, México, 2000.

AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, t. 1, 6ª reimp., Ed. Planeta, México, 1992.

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, tomo III y IV, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1985.

ARISTÓTELES, *La Poética*, versión de García Baca, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.

BARTRA, Armando, “Los movimientos campesinos 1934-1980”, en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *Primer simposio sobre historia contemporánea de México 1940-1984. Inventario sobre el pasado reciente*, prólogo de Francisco Pérez Arce, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, p. 237-281.

BLANCO, José Joaquín, “Hermosa República mexicana: la cultura te saluda”, en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *Primer simposio sobre historia contemporánea de México 1940-1984. Inventario sobre el pasado reciente*, prólogo de Francisco Pérez Arce, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, p. 133- 137.

- BOU, Núria, *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, trad. Carlos Roche Suárez, Ed. Icaria (Mujeres y Cultura), Barcelona, 2000.
- BRAMBILA, Loyo Aurora, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, 5ª reimp., Ed. Era (Colección Problemas de México), México, 1998.
- BUCK, Sara. “Treinta años de debates feministas: México 1923-1953”, en *Sólo Historia*, Núm. 11, enero-marzo 2001 pp. 45-50.
- CANTIERI, Giovanni (dir.), *Enciclopedia Manual Utthea*, Ed. Hispanoamericana, vol. 1, México, 1980.
- CLEMENTE Fernández María Dolores, “Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del Oeste”, en *Área abierta*, n. 17, julio 2007, artículo en línea, fecha de consulta 2 de octubre de 2009.
- COLINA, José De La, *Miradas al cine [artículos de crítica]*, Sep/Setentas, México, 1972.
- CORRAL, Emilio, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970), en *Historias*, N. 63, enero-abril 2006, p. 103-125.
- DÁVALOS Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*. Clío, México, 1996.
- DUNN, Mascetti Manuela, *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Robinbook, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992.
- ERREGUERENA, María Josefa, *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*, Cuadernos del TICOM (Taller de Investigación en

Comunicación Masiva), Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 2002.

FARGE, Arlette. “La Historia de las Mujeres. Cultura y poder de las mujeres: Ensayo de Historiografía”, en *Historia Social*, Núm. 9, invierno 1991, pp. 79-101.

FARO, Francisco H., y Alejandro Ochoa, *La república de los cines*, Clío, México, 1998.

GALDÓS, Jesús Saiz, Beatriz Fernández Ruiz y José Luis Álvaro Estramiana, “De Moscovi a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía”, en *Athenea Digital*, núm. 11, Universidad Complutense, primavera 2007), artículo en línea, fecha de consulta 2 de octubre 2009.

GALLO, María, *Las políticas educativas en México como indicadores de una situación Nacional (1958-1976)*, Cuadernos de la Casa Chata (N. 55) y Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México, 1987.

GARCÍA Escudero, José María, *Vamos a hablar de cine*, Salvat Editores, España, 1971.

GARCÍA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*. Tomo IV 1955-1957, Era, México, 1974.

GINER, Salvador, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres (eds.), *Diccionario de Sociología*, 2ª ed., Alianza Editorial, Madrid, 2006.

KRAUZE, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Maxi Tusquets Editores, México, 2009.

- LAPESA, Rafael (dir.), *Diccionario de la lengua española. Real academia de la lengua española*, 19ª ed., Ed. Espasa Calpe, vol. 1, Madrid, 1970.
- LAURETIS, Teresa de, “La tecnología del género”, en Carmen Ramos Escandón (comp.), *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1991.
- LAURETIS, Teresa de, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, trad. Silvia Iglesias Recuero, Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, Madrid, 1984.
- LIONETTI, Lucía. “Estudios de mujeres-estudios de género: voces, discursos y representaciones en Hispanoamérica”, en *Signos Históricos*, Núm. 13, enero-junio 2005, pp. 8-22.
- LOPE de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2006.
- MARTÍNEZ, Nava Juan Manuel, *Conflicto Estado empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*, Ed. Nueva Imagen, México, 1984.
- McKEE, Robert, “Deconstrucción del personaje. Estructura y personaje”, en *Estudios Cinematográficos* (Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. CUEC), año 10, núm. 28, septiembre-noviembre, México, 2005, p. 9-21.
- MEYER, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia General de México*, 9ª reimp., (versión 2000), El Colegio de México, México, 2008.

MONSIVÁIS, Carlos, “Del difícil matrimonio entre cultura y medios masivos”, en Luz Pereyra Boldrini (ed.), *Primer simposio sobre historia contemporánea de México 1940-1984. Inventario sobre el pasado reciente*, prólogo de Francisco Pérez Arce, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1986, p. 119-131.

_____, “Notas sobre cultura popular en México”, en *Latin American Perspectives*, vol. 5, N. 1, México, 1978, p. 98-118.

_____, *Amor perdido*, Lecturas Mexicanas (Segunda Serie, 44) y Ed. Era, México, 1986, p. 62.

_____, “Notas sobre cultura mexicana en el Siglo XX”, en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia General de México*, 9ª reimp., (versión 2000), El Colegio de México, México, 2008, p. 957-1075.

_____, *Los rostros del cine mexicano*, 2ª ed., Americo Arte Editores, Landucci Editores, México, 1997.

MONTESINOS, Rafael, *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Ed. Gedisa y Biblioteca Iberoamericana del Pensamiento (BIP), Barcelona, 2002.

MORANT, Isabel, “Mujeres e Historia”, en MORANT, Isabel, María de los Ángeles Querol, Candida Martínez, Dolores Mirón, Reyna Pastor y Asunción Lavrín. *Historia de las Mujeres en España y América Latina*, Cátedra, Madrid, 2005.

NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

_____, “Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia”, en *Historias*, Núm. 10, julio-septiembre 1985, pp. 101-121.

NIETO, López J. de Jesús, *Diccionario histórico del México Contemporáneo (1900-1982)*, Ed. Alhambra Mexicana, 1986.

NÚÑEZ, Fernanda. “Es posible hacer una historia de las mujeres”, en *Historias*, Núm. 16, enero-marzo 1987, pp. 35-45.

PÁRAMO Ricoy, M. Teresa. “Mirada de género en el aroma de las telenovelas”, en *Iztapalapa*, Año 9, Núm. 45, enero-junio de 1999, p. 261-278.

PELLICER, De Brody Olga y Esteban L. Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana 1952-1960. El entendimiento con los Estados Unidos y la gestación del desarrollo estabilizador*, t. 23, 2ª reimp., El Colegio de México, México, 1988.

QUIN, Robyn y Barrie McMahon, *Historias y estereotipos*, trad. Ana María Mingote, Proyecto Didáctico Quirón N. 55 y Ediciones de la Torre, Madrid, 1997.

RAMOS, Escandón Carmen. “Quinientos años de olvido: historiografía e historia de la mujer en México”, en *Secuencia*, Núm. 36, septiembre-diciembre 1996, pp. 121-151.

REYNA, José Luis, *Historia del movimiento obrero. De Adolfo Ruíz Cortines a Adolfo López Mateos, 1952-1964*, t. 12, Siglo Veintiuno Editores, México, 1981.

_____, et al, *Tres estudios sobre el movimiento obrero en México*. El Colegio de México, México. 1976.

REYES Bercini, "Personaje: La perspectiva del arquetipo", en *Estudios Cinematográficos* (Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. CUEC), año 10, núm. 28, septiembre-noviembre, México, 2005, p. 32-38

RIVERO, Weber Paulina. *Se busca heroína. Reflexiones en torno a la heroicidad femenina*, Ed. Ítaca, México, 2007.

SCOTT, Joan. "Historia de las Mujeres", en BURKE, Peter, *et.al.*, *Formas de Hacer Historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 59-88.

SABINES, Jaime, *Recuento de poemas 1950/1993*, Joaquín Mortíz Ed., México, 1997.

TUÑÓN, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, México, 1998.

_____, "Más allá de Eva y María. Lilith en la imagen fílmica de la sexualidad femenina durante los años dorados del cine mexicano (1935-1955), en *Iztapalapa*, Año 9, Núm. 45 enero-junio de 1999, p. 231-238.

VALLE, Prieto María Eugenia, "Cronología del incidente entre México y Guatemala en 1959", en *Historias*, N. 22, abril-septiembre de 1959, p. 121-135

VIÑAS, Moisés, *Índice cronológico del Cine Mexicano (1896-1992)*. México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992.

_____, *Índice cronológico del cine mexicano*, CONACULTA, México, 1993.

_____, *Índice general de cine mexicano*, CONACULTA-Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2005.

Guión de la película *Teresa*

Mimí Bechelani de Hernández, *Teresa*, Filmoteca de la UNAM, Salón Cinematográfico Fósforo: Referencia GO 3407 [4 de diciembre 1959] consultado el martes 8 de septiembre 2009.

Hemerografía:

Cinema Reporter, sección “Lo que se filma”1955

2 de febrero, año XXI, N. 863

9 de febrero, año XXI, N. 864

16 de febrero, año XXI, N. 865

23 de febrero, año XXI, N. 866

9 de marzo, año XXI, N. 868

6 de marzo, año XXI, N. 869

25 de marzo, año XXI, N. 870

Septiembre, año XXI, N. 911, “Resumen del año 1955” p. 13

Cinema Reporter, sección “Lo que se filma”, año XXII, 1956

11 de enero, N. 912	14 de marzo, N. 921	4 de julio, N. 937
18 de enero, N. 913	29 de marzo, N. 922	11 de julio, N. 938
25 de enero, N. 914	6 de junio, , N. 933	18 de julio, N. 939
1 de febrero, N. 915	13 de junio, N.934	25 de julio, N. 940
8 de febrero, N. 916	20 de junio, N. 935	1 de agosto, N. 941
7 de marzo, N. 920	27 de junio, N. 936	8 de agosto, N. 942

15 de agosto, N. 943	3 de octubre, N. 950	14 de noviembre, N. 956
22 de agosto, N. 944	10 de octubre, N. 951	21 de noviembre, N. 957
29 de agosto, N. 945	17 de octubre, N. 952	28 de noviembre, N. 957
5 de septiembre, N. 946	29 de octubre, N. 953	12 de diciembre, N. 960
12 de septiembre N. 947	31 de octubre, N. 954	19 de diciembre, N. 960
26 de septiembre N. 948	7 de noviembre, N. 955	26 de diciembre, N. 962

Cine mundial, sección “cartelera” y “cine crítica”, 1957

5 de enero, N. 1401	24 de enero, N. 1420	12 de abril, N. 1496
6 de enero, N. 1402	25 de enero, N. 1421	13 de abril, N. 1497
7 de enero, N. 1403	26 de enero, N. 1422	14 de abril, N. 1498
8 de enero, N. 1404	27 de enero, N. 1423	15 de abril, N. 1499
9 de enero, N. 1405	28 de enero, N. 1424	16 de abril, N. 1450
10 de enero, N. 1406	29 de enero, N. 1425	17 de abril, N. 1451
11 de enero, N. 1407	30 de enero, N. 1426	18 de abril, N. 1452
12 de enero, N. 1408	31 de enero, N. 1427	19 de abril, N. 1453
13 de enero, N. 1409	1 de abril, N. 1485	20 de abril, N. 1454
14 de enero, N. 1410	2 de abril, N. 1486	21 de abril, N. 1455
15 de enero, N. 1411	3 de abril, N. 1487	22 de abril, N. 1456
16 de enero, N. 1412	4 de abril, N. 1488	23 de abril, N. 1457
17 de enero, N. 1413	5 de abril, N. 1489	24 de abril, N. 1458
18 de enero, N. 1414	6 de abril, N. 1490	25 de abril, N. 1459
19 de enero, N. 1415	7 de abril, N. 1491	26 de abril, N. 1460
20 de enero, N. 1416	8 de abril, N. 1492	27 de abril, N. 1461
21 de enero, N. 1417	9 de abril, N. 1493	28 de abril, N. 1462
22 de enero, N. 1418	10 de abril, N. 1494	29 de abril, N. 1463
23 de enero, N. 1419	11 de abril, N. 1495	30 de abril, n. 1464

1 de diciembre, N. 1726	11 de diciembre, N. 1736	21 de diciembre, N. 1746
2 de diciembre, N. 1727	12 de diciembre, N. 1737	22 de diciembre, N. 1747
3 de diciembre, N. 1728	13 de diciembre, N. 1738	23 de diciembre, N. 1748
4 de diciembre, N. 1729	14 de diciembre, N. 1739	24 de diciembre, N. 1749
5 de diciembre, N. 1730	15 de diciembre, N. 1740	25 de diciembre, N. 1750
6 de diciembre, N. 1731	16 de diciembre, N. 1741	26 de diciembre, N. 1751
7 de diciembre, N. 1732	17 de diciembre, N. 1742	27 de diciembre, N. 1752
8 de diciembre, N. 1733	18 de diciembre, N. 1743	28 de diciembre, N. 1753
9 de diciembre, N. 1734	19 de diciembre, N. 1744	29 de diciembre, N. 1754
10 de diciembre, N. 1735	20 de diciembre, N. 1745	30 de diciembre, N. 1755
		31 de diciembre, N. 1756

Cinema Reporter 1958, Año XXVI

1 de enero, N. 1075	26 de marzo, N. 1087	3 de septiembre, N. 1050
8 de enero, N. 1076	2 de abril, N. 1088	17 de septiembre, N. 1052
15 de enero, N. 1077	9 de abril, N. 1089	10 de octubre, N. 1054
22 de enero, N. 1078	16 de abril, N. 1020	29 de octubre, N. 1058
5 de febrero, N. 1080	25 de junio, N. 1040	12 de noviembre, N. 1060
12 de febrero, N. 1081	9 de julio, N. 1042	28 de noviembre, N. 1063
19 de febrero, N. 1082	26 de julio, N. 1043	17 de diciembre, N. 1065
26 de febrero, N. 1083	20 de julio, N. 1045	
5 de marzo, N. 1084	6 de agosto, N. 1046	
12 de marzo, N. 1085	20 de agosto, N. 1048	
19 de marzo, N. 1086	27 de agosto, N. 1049	
31 de diciembre, N. 1067		

La numeración cambia en este año, porque la revista cambia de formato, por eso la numeración se cambia.

Cinema Reporter , Año XXVII, 1959

7 de enero, N. 1068	6 de mayo, N. 1085	7 de octubre, N. 1107
14 de enero, N. 1069	13 de mayo, N. 1086	14 de octubre, N. 1108
21 de enero, N. 1070	20 de mayo, N. 1087	21 de octubre, N. 1109
28 de enero, N. 1071	3 de junio, N. 1089	28 de octubre, N. 1110
4 de febrero, N. 1072	10 de junio, N. 1090	4 de noviembre, N. 1111
11 de febrero, N. 1073	10 de junio, N. 1091	11 de noviembre, N. 1112
18 de febrero, N. 1074	17 de junio, N. 1092	18 de noviembre, N. 1113
25 de febrero, N. 1075	15 de julio, N. 1095	25 de noviembre, N. 1114
4 de marzo, N. 1076	22 de julio, N. 1096	2 de diciembre, N. 1115
11 de marzo, N. 1077	29 de julio, N. 1097	9 de diciembre, N. 1116
18 de marzo, N. 1078	5 de agosto, N. 1098	16 de diciembre, N. 1117
25 de marzo, N. 1079	12 de agosto, N. 1099	23 de diciembre, N. 1118
1 de abril, N. 1080	19 de agosto, N. 1100	30 de diciembre, N. 1119
8 de abril, N. 1081	26 de agosto, N. 1101	
22 de abril, N. 1083	2 de septiembre, N. 1102	
29 de abril, N. 1084	30 de septiembre, N. 1106	

Cinema Reporter 1960

6 de enero, N. 1120	10 de febrero, N. 1125	9 de marzo N. 1129
13 de enero, N. 1121	17 de febrero, N. 1126	16 de marzo, N. 1130
20 de enero, N. 1122	24 de febrero, N. 1127	30 de marzo, B. 1132
27 de enero, N. 1123	2 de marzo, N. 1128	6 de abril, N. 1133

13 de abril, N. 1134	6 de junio, N. 1141	12 de julio, N. 1146
27 de abril, N. 1135	13 de junio, N. 1142	19 de julio, N. 1147
3 de mayo, N. 1136	20 de junio, N. 1143	26 de julio, N. 1148
17 de mayo, N. 1138	27 de junio, N. 1144	3 de agosto, N. 1149
23 de mayo, N. 1139	5 de julio, N. 1145	

La sección “Lo que se filma” casi siempre aparece en la página 32 o 33, en raras ocasiones, como cuando la revista es como un especial y tiene más páginas, aparece en la página 40.

Cine Mundial, cartelera, p. 10, 1961

2 de enero, N. 2841	13 de enero, N. 2852	23 de enero, N. 2863
3 de enero, N. 2842	14 de enero, N. 2853	24 de enero, N. 2864
4 de enero, N. 2843	14 de enero, N. 2854	25 de enero, N. 2865
5 de enero, N. 2844	15 de enero, N. 2855	26 de enero, N. 2866
6 de enero, N. 2845	16 de enero, N. 2856	27 de enero, N. 2867
7 de enero, N. 2846	17 de enero, N. 2857	28 de enero, N. 2868
8 de enero, N. 2847	18 de enero, N. 2858	29 de enero, N. 2869
9 de enero, N. 2848	19 de enero, N. 2859	30 de enero, N. 2870
10 de enero, N. 2849	20 de enero, N. 2860	31 de enero, N. 2871
11 de enero, N. 2850	21 de enero, N. 2861	1 de febrero, N. 2872
12 de enero, N. 2851	22 de enero, N. 2862	2 de febrero, N. 287

Anuncio de El Palacio de Hierro, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 1ª sección, p. 16.

(Periódico microfilmado, copias en 4 partes, Hemeroteca Nacional, Ciudad Universitaria).

Anuncio de la película *Teresa*, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 23.

(Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional.).

Promoción del estreno de la película *Teresa*, en *El Universal*, 1 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 31. (Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional, Ciudad Universitaria).

Anuncio de la película *Chicas casaderas*, esta película se estrenó el mismo día que *Teresa* y es del mismo director, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 2ª sección A, cartelera, p. 21. (Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional.).

Promoción de la película *Teresa*, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 2ª sección, cartelera, p. 23. (Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).

Promoción sobre el estreno de las películas *Teresa* y *Chicas casaderas*, en *El Universal*, 2 de febrero de 1961, 3ª sección, p. 7. (Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).

Anuncio de promoción de El Palacio de Hierro, en *El Universal*, 3 de febrero de 1961, 2ª sección A, p. 21. (Copias de periódico en microfilm, en cuatro partes, Hemeroteca Nacional).

“Maricruz Olivier una artista ambiciosa”, en *Cinema reporter*, núm. 1122, 20 de enero, México, 1960, p. 10-11.

Fuentes de internet:

Miradas –Hoya como ayer: la telenovela mexicana

www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=439&Itemid=1 9 octubre 2008.

Archivo de telenovelas y biografías: “Teresa” (México, 1959).

[www.network54.com/Forum/223031/mesage/1035124905/*"%2BTeresa"%3B\(M%e9.html](http://www.network54.com/Forum/223031/mesage/1035124905/*"%2BTeresa"%3B(M%e9.html) 30 de octubre 2008.

Teresa II www.seriesnow.com/mexican-telenovelas/teresaii.html 10 de noviembre de 2008.

Teresa II www.seriesnow.com/mexican-telenovelas/teresaii.html 10 de noviembre de 2008.

Historia de W Radio México www.wradio.com.mx/historia.asp?id=196949-html 10 de noviembre 2008.

Archivo de Telenovelas www.network54.com/Forum/223031/viewall.page10.html 14 de noviembre 2008.

La mujer del puerto (1933) www.cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/mujer.html 21 de noviembre 2008.

Teresa www.geocities.com/jesus_34/Teresa.html 30 de octubre de 2008.

“Las 100 mejores películas del cine mexicano” en *Somos* (revista electrónica) www.cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html, fecha de consulta 19 de marzo de 2009.

Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos, consulta, 30 de marzo 2009.

PALANCO, López N. M., “Los estereotipos sociales”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, revista electrónica, enero 2009, en www.eumed.net/rev/cccss/03/nmpl.html 2 de octubre 2009.

Quinceañera 1960 (Maricruz Olivier) www.jarochos.net/portal/foros/index.php?topic.html
26 de octubre 2009.

Filmografía:

CREVENNA Alfredo B. (dir.), *Teresa*, adaptación de Edmundo Báez, DVD, Rosas Films, México, 1961.

CREVENNA Alfredo B. (dir.), *Quinceañera*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1960.

Filmografía complementaria:

BUSTILLO Oro Juan (dir.), *La mujer ajena*, VHS, prod. Tele-Talía Films, México, 1955.

DAVISON Tito (dir.), *La Diana cazadora*, DVD, prod. Calderón, México, 1957.

DEMICHELLI Tulio (dir.), *La adúltera*, DVD, prod. Filmadora Mexicana, México, 1956.

GARZA Servando de la (prod.), *La mujer del puerto*, adaptación de Antonio Guzmán Aguilar y Raphael J. Sevilla, DVD, prod. Eurindia Films y Arcady Boytler, México, 1933.

GOUT Alberto (dir.), *Cortesana*, DVD, prod. Rosas Priego, México, 1947.

FUENTES Fernando de (dir.), *La devoradora*, DVD, prod. Jesús Grovas, México, 1946.

GALINDO Alejandro (dir.), *Una familia de tantas*, VHS, prod. Azteca y César Santos Galindo, México, 1948.

Índice

Introducción.....	p. 2
Marco teórico: De una historia de las mujeres hacia una historia de género.....	p. 5
Metodología.....	p. 13
Capítulo I.- De la vida y los sueños al celuloide.....	p. 15
1.1.- Los conflictos sociales a fines de los años cincuenta.....	p. 16
1.2.- Entretenimientos, gustos, modas y algo más.....	p. 33
1.2.- De la realidad a la casa de los sueños. El cine mexicano entre 1955-1961.....	p. 44
1.2.1.- La producción cinematográfica.....	p. 50
1.2.2.- Los géneros cinematográficos.....	p. 57
1.2.3.- Síntesis.....	p. 66
1.3.- Seguimiento histórico de la película “Teresa”.....	p. 69
Capítulo II.- El espejo de género: la pantalla.....	p. 72
2.1.- Arquetipos y estereotipos de la mujer.....	p. 73
2.2.- Representaciones femeninas en el cine.....	p. 80
2.2.1.- La esposa.....	p. 85
2.2.2.- La madre.....	p. 89

2.2.3.- La hija obediente.....	p. 90
2.2.4.- La devoradora.....	p. 92
Capítulo III.- Descripción de Teresa.....	p. 97
3.1.- El inicio de la maldad.....	p. 97
3.2.- La maldad aplicada.....	p. 100
3.3.- Un amargo destino.....	p. 109
IV.- Análisis de Teresa: la mujer que a ratos es un ángel y otras veces un demonio	p. 116
Conclusiones.....	p. 137
Anexo	p. 143
Anuncios de periódico.....	p.144-150
Guión de <i>Teresa</i>	p. 151
Entrevista a Maricruz Olivier.....	p. 165
Bibliografía.....	p. 169
Ficha del guión de <i>Teresa</i>	p. 176
Fuentes hemerográficas.....	p. 176
Fuentes de internet.....	p. 182
Filmografía.....	p. 183

*Teresa: La Imagen De La Mujer
En El Cine Mexicano De 1960*
T E S I S

Que Para Obtener El Título De
Licenciado (a) En Historia

Presenta:
Navarrete Medina Ana María

Asesor:
Alfredo De La Lama García

Lectores:
Mario Antonio Santoyo Torres

Claudia Patricia Pardo Hernández

