

CRÍTICA

Joanne HERSHFIELD: *Mexican Cinema/Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996, 160 pp. ISBN 0-8165-1636-7.

En México y Estados Unidos el interés del medio académico en el cine ha aumentado progresivamente durante los últimos años, lo cual es positivo para la academia y para el cine; existen no pocas publicaciones de estudiosos estadounidenses sobre el cine mexicano y el cine chicano que sería innecesario mencionar. Asimismo, durante los últimos años se ha incrementado en los dos países, el interés en los estudios de género. Sin duda ese interés en el cine y los estudios de género influyeron para publicar *Mexican Cinema/ Mexican Woman, 1940-1950* de Joanne Hershfield. Concebido originalmente como tesis en el Departamento de Radio-Televisión-Film de la Universidad de Texas en Austin, sufrió pocos cambios al convertirse en libro.

Después de su lectura surgen innumerables preguntas, entre otras conocer el criterio de los editores para su publicación porque como tesis reúne las normas de licenciatura, si acaso de maestría. Como libro no es una contribución a los estudios sobre el cine mexicano por no ser una investigación original. Se trata de un trabajo propiamente de crítica feminista para ser más precisos, cuyas apreciaciones sobre la imagen de la mujer mexicana en seis películas de

la llamada "edad de oro" de los años cuarenta, se diluyen por el afán de la autora de adecuar su información a un propósito preestablecido, además de otros problemas que más adelante enunciaré, que suscitaron la pregunta sobre el criterio de los editores para publicar el libro.

Presenta numerosos problemas, ocasionados entre otras razones, porque la autora desconoce la historia de México, la de los cines estadounidense y mexicano y, al parecer, el idioma español; esto último explica el manejo inadecuado de algunos términos, como el de la "madre patria", traducido "motherland" (p. 139), que en contexto mexicano significa España, lo cual cambia el sentido de su apreciación; o el de "cacique", de diversos significados en la historia de México. Este posible desconocimiento del español, también le impide manejar una bibliografía amplia y actualizada del cine mexicano, pero sobre todo, de historia de México, pues en unas cuantas páginas pretende dar una visión de la época prehispánica a los años cuarenta de este finisecular siglo XX, apoyada no en las mejores bibliografías mexicana y estadounidense, lo cual es sorprendente porque la Universidad de Texas, en Austin, ha producido notables mexicanistas, además de poseer un acervo bibliográfico y documental sobresaliente en temas de historia mexicana. No maneja una bibliografía mínima sobre aspectos generales de la historia de México, como lo señalaré en su oportunidad. Vayamos por partes.

Como su título indica, la autora pretende hablar de la mujer en el cine mexicano de los años cuarenta, para ver cómo la figura fílmica de la mujer funciona como mediadora entre la narrativa y los debates sociales. Esto requiere, es indudable, un conocimiento adecuado tanto de los debates sociales de su momento cuanto de la situación del cine mexicano, además de la elección adecuada de los filmes que pueden ejemplificar las argumentaciones. Mediante el análisis de seis películas

I show how woman, as an already existing sign of ambiguity in Mexican culture (virgin/whore, mother/femme fatale, nurturer/destroyer), served as a readymade symbol of the insta-

bility of social and sexual relations in Mexico in the 1940s. It will be seen that the above mechanisms did not emerge full-blown in the 1940s but may be traced to earlier representations grounded in historical legend and cultural myths. (p. 3.)

Se trata de un caso de historia de mujeres, que no por ser estudio de género deja de ser historiografía. Más adelante indica que para su análisis tomará en cuenta lo dicho en 1985 por Judith Newton y Deborah Rosenfelt en *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. "that the social and economic circumstances in which women and men live—the material conditions of their lives—are central to an understanding of culture and society". (p. 9.) Esto último no es novedoso porque José Ortega y Gasset expresó algo semejante hace más de cincuenta años: "yo soy yo y mi circunstancia", aparte de que la historiografía se ha desarrollado de entonces a la actualidad y un historiador con oficio llega a ella por deducción. Desde estas páginas iniciales, citar a otros autores para decir obviedades es un lugar común.

A partir de ambos supuestos —la mujer fílmica, como expresión de un símbolo preexistente— no cuestionados ni sustentados por Hershfield, y el contexto histórico de los cuarenta, lleva a cabo su estudio en cinco capítulos. Los tres últimos son la parte nodal: *Cinema, Woman, And National Identity*, *The Cinema of the Cabaretera* y *La Devoradora: The Mexican Femme Fatale*. Los dos iniciales *The Timeless Paradox: Mother and Whore* y *Mexican Cinema and the Woman Question*, quizá sean válidos en una tesis de licenciatura, sin embargo, en el libro son prescindibles por ser visiones demasiado generales, el primero, sobre la historia de México, y el segundo, sobre la historia del cine mexicano desde sus inicios, sin contar errores graves de conceptualización y de información básica de historia de México.

Se podría escribir otro libro para hablar de los problemas y desaciertos. Me centraré en el primero y segundo capítulos porque afloran con claridad y me referiré a otros para abundar en la argumentación. Entiendo la necesidad de contextualizar, pero me parece innecesario hablar de la

mujer desde la época prehispánica hasta los años cuarenta y de la llegada del cine hasta esa misma fecha, si no le sirve para explicar y comprender a su sujeto de estudio. Mejor hubiese hablado con fundamento en esos capítulos iniciales de la situación de la mujer en la posrevolución y del contexto histórico cultural de los años cuarenta.

En la introducción plantea que, a su juicio, de la misma manera que el desdoblamiento de Frida Kahlo en sus autorretratos, de los que cita *The Broken Column*, de 1944, a su juicio “films in the 1940s reproduced this divided subject, portraying women as virtuous and suffering mothers, seduced and abandoned young girls, and outright *malas mujeres* (bad women)” (p. 4); dualidades que conectan con la virgen de Guadalupe y La Malinche,

[...]since the Spanish conquest of Mexico in the sixteenth century, the archetypal polarity of virgin/whore has been represented by La Malinche, the mistress of Cortés who became the symbol of the Spanish conquest, and the Virgin of Guadalupe [...] In the narratives of Mexican myth and history, both of these figures are described within a contradictory sexual framework and are assigned a certain “use value” in terms of (re)productive possibilities. (p. 10.)

Una pequeña modificación a lo anterior hace doblemente prescindible el primer capítulo, porque en éste su recorrido por la historia de México tiene por objeto argumentar la persistencia de una dualidad de la imagen de la mujer mexicana, con tan poca fortuna que no añade nuevos matices a su prejuicio.

Su argumentación la apoya en abundantes ensayos de crítica feminista, de los que toma sin cuestionar aquello que fundamenta su idea previa. Párrafo tras párrafo hila su relato aceptando lo dicho por los autores. Basten dos citas: el inicio del párrafo de su alegato:

Sandra Messinger Cypess, in her study of La Malinche in Mexican literature, points out that in most Mexican cultural narratives, woman is depicted as a positive but submissive figure: the temptress, *la devoradora*, the devourer of men. These attri-

butes, assigned to the Virgin of Guadalupe and La Malinche, have been continually transformed in a attempt to account for the conflicted and changing positions of woman in Mexican psychic and social structures. (p. 15.)

Y el final del segundo párrafo:

As Maria Herrera-Sobek notes, while it can be argued that it is the ideology of patriarchy that generally informs and structures the archetypal images (of woman), it is "class [...] that tempers their specific representation in Mexican society" and, I would argue, in Mexican cinema. (p. 16.)

Habla de la virgen de Guadalupe y del guadalupanismo, de la conquista, de la evangelización sin acudir a obras básicas sobre dichos tópicos como las de García Icazbalceta, O'Gorman, Francisco de la Maza, Robert Ricard (traducido al inglés), ni siquiera acude a los estudios de David Brading, publicados en inglés, para entender el origen y las peculiaridades del nacionalismo mexicano, imbuido de indigenismo que sin duda le serviría para matizar el del Indio Fernández. Sus fuentes parecen desconocer los pioneros, serios, enjundiosos, documentados y numerosos estudios de Josefina Muriel sobre la mujer en la colonia, entre otros *Cultura femenina novohispana* y *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*. No tuvo curiosidad de leer *La Malinche, sus padres y sus hijos*, editada por Margo Glantz, con interesantes aportaciones de varios estudiosos. La colaboración de Georges Beandot "Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal", es particularmente interesante para este primer capítulo. Lo curioso es que al hacer su análisis no utiliza ni desarrolla su idea de la dualidad, por lo tanto, no aplica el instrumento teórico de trabajo que construyó en la introducción y en este primer capítulo.

En cuanto a los errores históricos, mencionaré los más notorios, algunos relacionados con un peculiar concepto de las razas y de la cultura prehispánica. Aplica el término de tribu a los grupos étnicos que poblaron México antes de la conquista: "[...] many early Meso-American tribes,

wherein some powers related [...]”, “As Mexican tribes became more involved with military endeavors [...]” (p. 18). Afirma que Villa era indígena y Porfirio Díaz criollo, cuando ambos eran mestizos. A su juicio el machismo es una aportación de la Revolución (p. 17), aspecto que desarrolla al hablar de *Salón México y Distinto amanecer*: “just as the Revolution offered lower-class men the privilege of machismo to take the place of real social and economic changes [...]” (p. 85). Asimismo, a su juicio la Revolución ofreció a las mujeres la posibilidad de fumar (p. 85), pero ya lo hacían desde el siglo XVIII. Confunde las guerras de Reforma con la guerra de la intervención francesa (p. 24). Cita erróneamente a Howard Cline al informar que “the second term of Presidente Obregón from 1928 to 1932” (p. 27); cualquier conocedor medio de la historia de México sabe que el general Obregón no ejerció su segundo mandato por haber sido asesinado antes de tomar el poder. Y que el sexenio entre 1928-1934, en que tomó posesión el general Lázaro Cárdenas, ejercieron la presidencia Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, dominados por la figura del general Calles. Afirma asimismo, sin citar su fuente, que el gobierno cardenista del general nacionalizó las industrias más importantes como los ferrocarriles y el cine (p. 27); pero Cárdenas, al igual que Venustiano Carranza en 1917, o más tarde Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, sólo trató de proteger al cine mexicano, no nacionalizó la producción ni la exhibición, ambas en manos de mexicanos en su mayoría, ni la exhibición en manos estadounidenses. Atribuye a Miguel Alemán la frase “soy creyente”, pronunciada en un discurso por Manuel Ávila Camacho en 1940; que originó la película *Creo en Dios* (1940) de Fernando de Fuentes. Las malas citas no son raras; cita la página 307 de *El cine mexicano* de Emilio García Riera, que llega sólo a la 250; la cita de *En su propio espejo* de Julia Tuñón, corresponde al artículo “Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio Indio Fernández” publicado en inglés.

Al parecer una incomunicación entre los departamentos de Historia y de Radio-Televisión y Film de la Universi-

dad de Texas permite los errores señalados porque si un especialista en historia de México, adscrito al primer departamento hubiese sido asignado al tribunal académico que dio cuenta de la examinada, no se hubiesen filtrado.

Otro problema de este capítulo se refiere a las mujeres, su sujeto de estudio: dice que numerosos escritores han notado que las mujeres estuvieron activamente envueltas en la Revolución como soldaderas (p. 26), pero las soldaderas irrumpen en la historia de los ejércitos desde la guerra de independencia; Heriberto Frías dejó un vívido retrato de soldaderas en su novela *Tomóchic*, escrita en 1889. La Revolución continúa una costumbre centenaria.

Notwithstanding the Mexican woman's sacrifice, however, the Revolution failed to account for or provide for a new revolutionary position for woman. Although out of economic necessity women moved into nontraditional roles in the labor sector, social and economic changes brought about by the war did not alter the essential patriarchal structure of Mexican society. (p. 26.)

Pero las mujeres comenzaron a romper su rol tradicional desde el porfirismo, en el otoño del siglo XIX, cuando surgen las primeras profesionistas: dentistas, médicas, enfermeras, maestras, secretarias, telegrafistas, empleadas de los grandes almacenes departamentales u otras ramas del comercio, etcétera, sin contar con las obreras. De tal manera que al irrumpir la revolución maderista formaban un núcleo muy sólido de la nueva clase media urbana, que se politiza y toma parte activa en los acontecimientos que tenían lugar en las ciudades más importantes del país, sobre todo en la capital de la República. Ciertamente, no por romper el rol tradicional se alteró el sistema patriarcal. La Revolución ocasionó una regresión, porque el desplome de no pocas industrias y el comercio, conllevó la pérdida del empleo de las mujeres, independientemente de la pérdida de la calidad de vida y de los estudios y de la inseguridad en las ciudades y de la desarticulación de la vida familiar por la ausencia de la figura masculina, debida a una gran cantidad de agentes, todo lo cual afectó su condición. Si optó

por el hogar, el convento o la prostitución durante la Revolución, fue porque ésta las obligó. La prostitución subió a índices no vistos. Ya desde el gobierno de Venustiano Carranza, con la paulatina pacificación y reactivación de la industria y del comercio se reintegró a la fuerza de trabajo, a los estudios, a la militancia feminista; al consumo y a copiar el "american way of life" vía el cine estadounidense; por lo tanto, nada más falso que "before 1930, women's position in Mexican society had been narrow circumscribed by the family, the Church, and sexual function". (p. 29.) Y que la Revolución le dio "new liberties –the freedom to get a job as a dance-hall hostess and to smoke in public while being denied access to more important political freedoms". (p. 85.)

Al terminar su recorrido panorámico a través de la historia de México hasta los años cuarenta, en este primer capítulo, en el cual no ha explicado ni mencionado el proceso mediante el cual sobrevivió la imagen dual de la mujer, retoma su idea. Apoyada en Elizabeth Salas sugiere el surgimiento en el siglo XVI del mito y de la leyenda de la Malinche. Para la Guadalupe se apoya en Roger Bartra, Jacques Lafaye y Sandra Messinger Cypess. Sin explicación ni apoyo y sin decir dónde ni cómo afirma que "Images of La Malinche and the Virgin of Guadalupe were again revised and reincorporated into the social and cultural narratives of the Mexican Revolution", para a continuación concluir, apoyada en Jean Franco que en la moderna familia de la posrevolución, las mujeres fueron requeridas "to 'accede voluntarily to their subordination not to a biological father but to a paternal state', which emerged in place of the original ethnic and regional family destroyed by the violence of the Revolution". (p. 30.) Cita a Octavio Paz (*The Labyrinth of Solitude*) para hablar de la mujer en la nueva sociedad y del machismo, así como a Carlos Monsiváis ("Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications") y a Illene O'Malley (*The Myth of the Revolution: Hero and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*), entre otros, para hablar también de machismo, que, como se dijo, a su juicio la Revolución generaliza a los sectores populares. Sin argumen-

tación previa, sólo apoyada en citas aceptadas sin cuestionamiento, concluye

I have argued that the 1930s and 1940s formed a period in Mexican history in which the social positions of women were being redefined within discourses of nationalism, which described the relations between the state and its subjects, and machismo, which redefined gendered identities. Women were oppressed in new ways, and these new oppressions emerged out of revised notions of gender, generating new forms of representations in Mexican cinema and other cultural forms. (pp. 33-34.)

Las fuentes utilizadas por Hershfield, estudios de crítica feminista, parecen ignorar los estudios de caso sobre mujeres, desde la perspectiva de la historia de los géneros, hechos en México, sin duda en la biblioteca de la Universidad de Austin, que han abordado casos específicos de mujeres desde la época prehispánica hasta el siglo XX, de ahí la debilidad del libro. Por lo anterior, esas mismas fuentes parecen ignorar que el papel de la mujer en la pos-revolución heredó no pocas características tradicionales, pero también es cierto que desde el porfirismo hubo cambios y se iniciaron otros que incidieron en la ruptura de su rol tradicional.

Sólo a partir de múltiples estudios de casos nutridos en fuentes documentales y apoyados por la teoría de género, se podrán hacer generalizaciones válidas. Para porfirismo, revolución y posrevolución el estudio de Hershfield deja evidente la ausencia de bibliografía elemental como la clásica *Historia moderna de México* coordinada por Daniel Cosío Villegas, en particular los tomos dedicados a la vida social de Luis González y González y Moisés González Navarro; Friedrich Katz, John Womak, Claude Fell, Alan Knight, de quien cita un solo artículo; Dulles; la *Historia de la Revolución Mexicana* y la *Historia general de México*, ambas de varios autores editadas por El Colegio de México, además de bibliografía de historia de las mujeres, etcétera. El problema central del libro lo refleja con claridad este capítulo; tomar como modelo las interpretaciones de Roger Bartra,

Carlos Monsiváis y Octavio Paz sobre México, pero sin conocimiento general y particular de la historia y de la cultura del país, de ahí que Hersfield no supere las limitaciones de un modesto ejercicio académico, que llevan a la pregunta inicial sobre el criterio de los editores para publicar el libro.

En el segundo capítulo *Mexican Cinema and the Woman Question*, como ya dije, la autora ofrece un panorama de la historia del cine mexicano desde sus inicios a los años cuarenta, con los mismos problemas conceptuales y de conocimiento. Para el cine mudo se basa en el volumen I de *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera (1969), y en *El cine mexicano: un personal punto de vista*, de Alejandro Galindo (1985); esta última producto de una reflexión a partir del conocimiento empírico no de una investigación documental. Hersfield al no tomar en cuenta la historiografía sobre este periodo, desarrollada a partir de 1972, que precisó, acotó y enriqueció el conocimiento del cine mudo mexicano, en particular, y del negocio cinematográfico en general, tiene numerosas inexactitudes: que los hermanos Alva produjeron *El grito de dolores* (1908), *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910) y *La banda del automóvil gris* (1919), actuada por Enrique Rosas. En realidad los Alva no produjeron ninguna de esas películas ni Enrique Rosas actuó en la película que él produjo asociado con el general Pablo González. Apoyada en Cari J. Mora afirma que Mimí Derba dirigió *En defensa propia* (1917), pero Mora no ofrece apoyo documental para fundamentar su afirmación, repetida constantemente en estudios sobre la mujer. Afirma, sin citar su fuente, que en el cine mudo México produjo alrededor de 100 películas entre argumentales y documentales, pero la producción de esos años rebasó el medio millar. Insiste en llamar nacionalización al intento proteccionista del cine, del gobierno de Lázaro Cárdenas. Para la cuantificación de la producción de películas de los años 1932-1933 se apoya en *El cine mexicano* de Emilio García Riera (1963), obra superada por el mismo autor con las dos ediciones de su *Historia documental del cine mexicano*. Pero es más práctico cuantificar la producción no sólo de

esos años en *El índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992* (1992), de Moisés Viñas. Al hablar del auge de los años cuarenta no cita las investigaciones de Seth Fein, egresado también de la Universidad de Texas, nutridas en archivos oficiales estadounidenses y mexicanos, quien ha desarrollado el tema de las relaciones binacionales y de la política de "good neighbor", que aclara y explica el auge del cine mexicano y el declive del cine argentino de los años cuarenta.

En el apartado "The Development of a National Cinema", se apoya en Ramírez Berg (1992), para concluir que

[...] it is equally important to recognize Mexican filmmakers' debt to their own artistic, theatrical, and cultural histories for thematic and formalistic inspiration, and their attention to Mexican politics and history for their subjects. Mexican art and popular culture also influenced Mexican directors in their search for a basis for a culturally specific Mexican cinema capable of developing its own genres and stories. (p. 38.)

Información más precisa sobre las peculiaridades del cine mexicano argumental de los años 1915-1940 la hubiera encontrado en *Vivir de sueños* (1982), *Bajo el cielo de México* (1992), que abordan con cuidado el cine de 1896-1924, y *Medio siglo de cine mexicano* (1986), que desarrolla la asimilación de la tradición teatral por el cine; y en "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx" de Carlos Monsiváis, que cita en su bibliografía, pero que parece evidente no utilizó, fuentes de Ramírez Berg. De José Guadalupe Posada dice que era pintor (p. 39) cuando fue grabador. Lo cita en igualdad de circunstancias que a Gerardo Murillo, el Dr. Atl, a pesar de que las fuentes y el propósito de su respectiva expresión artística es diversa, así como el periodo en que la desarrollaron, no obstante anotar la respectiva fecha de nacimiento y muerte de uno y otro. Se refiere a Posada como si hubiese compartido el movimiento cultural de la posrevolución: "Intent of identifying themselves with the masses, these artists adapted elements from popular culture, as well as Mayan and Aztec influences, into their work as a political statement about the nature of Mexican national culture". (p. 39.) Por supuesto no ejemplifica las

obras que exhiben dichas influencias. Cita a Sarha M. Lowe para informar que Posada sirvió de vínculo crucial entre “a folk tradition and the Mexican Modernist practice [...] with a model of and art that was inherently Mexican”. Lowe sólo transcribe lo dicho por el pintor francés Jean Charlot en los años veinte, en plena efervescencia del muralismo.

No tiene sentido abundar en el catálogo de imprecisiones y confusiones; baste decir que también habla del teatro dramático y del “género chico”. Apoyada en Ruth S. Lamb concluye que

[...] the primary purpose of Escolares del Teatro, Teatro de Ahora, and other experimental companies was “to rid the theatre of its outworn traditions and its antiquated styles of acting, directing, and stage design” and to “liquidate the European influence”. (p. 40.)

Desconoce que Julio Bracho perteneció también al grupo Teatro Orientación. Trataban de liquidar la tradición española, incluido el ceseo en la pronunciación, con la representación de obras de autores europeos contemporáneos, en particular ingleses e italianos. Apoyada también en la misma autora, informa que

[...] from 1910 to 1918, *the género chico* (short play), performed in traveling tent shows and later in urban music halls, was the only theatrical form that managed to find a popular audience. This melodramatic short play drew on folkloric and popular themes [...] and often was circumscribed with political overtones. (p. 40.)

Dicho género se representa en México sin interrupción desde su arribo en la segunda mitad del siglo XIX, aunque en la actualidad en una forma distinta, como es de suponer. En los albores de la centuria se representó no sólo en carpas, sino en los grandes teatros, el Nacional y el Arbeau, las Bellas Artes de aquellos años, pero sobre todo en el Principal, para placer de muchos y disgusto de unos cuantos. Más que a Lamb, Hershfield debió consultar cuando menos *El teatro de género chico durante la Revolución* de Ar-

mando de María y Campos, *Historia del teatro Principal* de Manuel Mañón y *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari.

Confunde a Tin Tan con Manuel Medel; al primero lo hace debutar con Cantinflas en los años treinta. Lo más imperdonable, la confusión de Marga López, con María Félix en *Salón México*, error repetido en el índice de la obra. En una nota informa que *María Candelaria* fue la primera película en ser reconocida internacionalmente en el festival cinematográfico de Cannes de 1946. No fue así. Le precedió *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes premiada en el festival de Venecia de 1938. Desconoce la colaboración de México en la segunda guerra mundial a las fuerzas aliadas con el Escuadrón 201, al que alude el Indio Fernández en *Salón México*, asimismo, desconoce que éste fue efectivamente un famoso cabaret, pues en una nota al lector pretende explicar que dicho nombre correspondía a una zona de la ciudad de México abundante en cabarets.

Termina su capítulo con un apartado dedicado al melodrama en general y al cine melodramático mexicano, en particular. En pocos párrafos recorre la historia del género desde su inicio en Inglaterra, según ella, en el siglo XIX. Dicho apartado no tiene mayor interés si no fuera porque se apoya en juicios de Ana M. López sobre el melodrama familiar en el cine mexicano y de Judith Mayene sobre la mujer en el comienzo del cine soviético. Según Hershfield (no sé si se trata de una mala cita como la de Cline) Ana M. López, dice que

[...] while the classical Mexican film melodrama deals with these narratives, it is defined in addition by three major functions. First, as a "drama of identification", "Mexican film melodrama operated as a 'symbolic reenactment'" of the originating scenario of the formation of Mexican identity—the drama of the Cortés/la Malinche/Moctezuma [*sic*] triad [mencionada por primera y única vez, en el libro]. Second, López suggest that Mexican melodrama was more "excessive" than Hollywood melodrama, with excess being a form of resistance to Hollywood's melodrama dominance. Finally, she

writes that the film melodrama in Mexico “served as the principal vehicle for the transmission of new habits and the reiteration of codes o behavior” for the newly urban, poor working class. In other words, it was not merely that Mexicans went to the movies to see themselves as they were; rather, they went to learn how they should “become” [tesis propuesta por Carlos Monsiváis]. These three thematic functions of origination, resistance, and cultural transmission define the cultural specificity of Mexican melodrama. (p. 44.)

Un problema básico en esta aseveración es la ausencia de explicación al proceso de formación de la tríada de origen, Cortés/La Maliche/Moctezuma y la transmisión de aquélla a la cultura mexicana a lo largo de 400 años, de la misma manera que con el binomio Malinche/Guadalupe. Y en la afirmación de la supuesta resistencia del cine mexicano al cine de Hollywood. Hershfield no matiza producción, exhibición y consumo. Ciertamente, el cine de argumento mexicano surgió en 1916 con vocación contestataria a la imagen negativa del mexicano en las películas estadounidenses del oeste, con filmes que difundieran música, costumbres, paisajes, historia de México, como lo expresara Manuel de la Bandera, su entusiasta promotor. Pero el público asistía al cine a divertirse, a escaparse de sus problemas y a autoidentificarse con los argumentadores de vocación nacionalista con que los productores pretendían enfrentar a Hollywood. Y a aprender, pero a aprender no una ideología difundida por el Estado en las películas mexicanas, como en la cinematografía soviética, sino el “italian way of life”, primero, luego el “american way of life”, porque era un público receptor nada resistente al impacto del cine. Ciertamente también, aprendió patrones de conducta, pero no acudía al cine a “should ‘become’”, porque las películas no pretendían difundir un catálogo de modos de ser para que el espectador optase por el mejor. La extrema síntesis de la tesis de Monsiváis, le resta matices. Por otra parte, el excesivo melodramatismo no era un recurso de resistencia intencional, sino resultado de la satisfacción del gusto del público por lo mejor del melodrama italiano durante la

Revolución con las películas de las divas Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, etcétera.

Los argumentos del melodrama familiar eran conservadores; y los de la comedia ranchera y la nostalgia porfiriana, ultraconservadores. Resistían pasivamente al cine estadounidense y activamente al reformismo del Estado, trátase de Ávila Camacho o Miguel Alemán. Para empresarios, comerciantes y terratenientes, ambos tenían el estigma de emanar de la Revolución, por algo dieron un giro conservador a su política. No procede, pues, el paralelo que hace Hershfield del cine mexicano con el soviético, porque mientras en la Unión Soviética el Estado lo utilizó para propagar la nueva ideología y consolidar las estructuras de la nueva sociedad, colándose el conservadurismo del papel de la mujer, el cine mexicano defendía el *statu quo*, por lo tanto, tampoco

Like Soviet Russia in the 1920s, The Mexican cinema was very much bound up with a postrevolutionary agenda for social transformation, an agenda that had been on the table since 1920. And, as in the Soviet films (Judith) Mayne discusses, the representation of woman in many of the Mexican films of the 1940s was conflicted. This conflict can be traced to social and narrative tensions surrounding cinema, gender, and social transformation in Mexico in the 1940. (p. 45.)

Sólo *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel y algunas otras películas tuvieron el propósito de difundir una propuesta para transformar las estructuras sociales, siguiendo el modelo soviético. En 1921 José Vasconcelos, en el decreto de creación de la Secretaría de Educación, propuso utilizar al cine como recurso educativo, pero no hubo un filme logrado. La labor cinematográfica de dicha Secretaría tuvo como principal propósito guardar memoria fílmica de sus actividades. La cita de Mayne, como la de Cline, o es equívoca o está incompleta porque Hershfield no precisa las tensiones entre la narrativa y lo social.

La comedia ranchera y la nostalgia porfiriana buscaban un público con elevado índice de analfabetismo; pero tam-

bién a una clase media en depresión, a la que pertenecían el director Julio Bracho y el escritor Mauricio Magdaleno, guionista de Emilio Fernández, el Indio. Ambos dejaron su impronta en las películas. Una tensión entre el reformismo “naive” del Indio y el conservadurismo de Magdaleno es perceptible en casi todas las películas en que trabajaron juntos. Ninguno propuso un nuevo papel de la mujer. El primer filme de Julio Bracho *¡Ay, que tiempos, señor don Simón!* (1941) obedece a una nostalgia por los tiempos del general Díaz, a su juicio mejores que el amargo presente posrevolucionario. La clase media en depresión estaba en perpetua espera de un *Distinto amanecer*; Julio Bracho en esta película no retrata el cabaret porque al parecer no los conocía; o si los conocía parecen repugnarle, de ahí su incapacidad para reproducir o captar el ambiente, lo contrario a *Salón México*. Una escena de farsa disimula su asco por lo popular. Considero impropio analizar a la cabaretera, personaje eminentemente popular, en una película caracterizada por el asco y el desconocimiento de lo popular. El análisis procedería mejor en *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout, *Arrabalera* (1950) de Joaquín Pardavé, *Callejera y Si fuera una cualquiera* (1949) de Ernesto Cortázar, *Coqueta* (1949) de Fernando A. Rivero, etcétera.

Lo señalado anteriormente son problemas colaterales. Los nodales se relacionan con el título del libro, con la selección de las películas y con el desconocimiento del cine estadounidense para una mejor comprensión del fenómeno filmico de la cabaretera en el cine mexicano.

El título sugiere que Hershfield habla de la mujer mexicana en el cine mexicano, en general, de los años 1940-1950, pero no es así, porque no analiza la representación de la mujer en películas de Alberto Gout, Juan Orol, Tito Davison, Fernando Díaz Morales, Alfonso Corona Blake, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez, Ernesto Cortázar y Fernando A. Rivero, que a partir del fenómeno sociedad-cine-sociedad reflejan, captan, retratan con mayor exactitud las creencias y la mentalidad de la sociedad, como todas las películas, sin olvidar su vincula-

ción con la ideología. El título es engañoso porque habla de la mujer en seis películas excepcionales *María Candalaria* (1943), *Río Escondido* (1947) y *Salón México* (1948), de Emilio Fernández, el Indio; *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, *Doña Bárbara* (1942) de Fernando de Fuentes y *Susana, carne y demonio* (1950) de Luis Buñuel, cuatro directores también excepcionales, particularmente Buñuel. A tales películas se les puede aplicar lo dicho por Elizabeth Salas sobre *Enamorada* (1947) de Emilio Fernández “the director imposes his own view about women and their roles in the Revolution” y en la sociedad, añadiría yo. (p. 45.) Por lo tanto, no es válida su conclusión “the films analyzed in this study are evidence of a collective attempt to renarrativize the position of woman in Mexican social discourse in the 1940s”. (p. 133.) Asimismo, es insatisfactoria su conclusión sobre la dualidad específica de la mujer mexicana:

In my introduction, I broached the problem of the divided female subject. The previous chapters have demonstrated that in Mexican cultural representations, this divided subject is specifically Mexican. In *The Two Fridas* (1939), Frida Kahlo presented a double image of her self: the first, a white Europeized mestiza Frida, wears a Victorian dress; the second is clothed in a Tehuana Indian skirt and blouse. (p. 133.)

Esta argumentación que considera demostrada no se realizó en el análisis. La mujer mexicana puede ser tan buena y tan mala como las mujeres caídas del cine estadounidense, el personaje de Bette Davis en *Marked Woman* posee la misma dualidad que el de Marga López en *Salón México*, al ser una prostituta que sostiene los estudios de su hermana, que ignora cómo y de dónde proceden los fondos. El de Marlene Dietrich en *Blonde Venus* (1933) tiene un quintuple desdoblamiento: prostituta, esposa infiel, amante, madre soltera y cantante, películas que con seguridad atravesaron la mente del Indio Fernández al realizar *Salón México*; es conocido su abrevadero en el cine estadounidense.

En el capítulo sobre la cabaretera dice que los filmes mexicanos contienen elementos estilísticos, temáticos y convencionalismos del film negro, y que precedieron a la

mayor parte de filmes similares hechos en Hollywood, pero no fue así, porque el tema de la mujer caída lo inicia el cine estadounidense en 1928; su primer auge expresa la depresión económica estadounidense de 1929. Baste mencionar *A Woman of Affairs* (1928) de Clarence Bown y *Susan Lenox (her fall and rise)* (1931) de Robert Z. Leonard, ambas con Greta Garbo, la serie de películas de Joseph von Sternberg con Marlene Dietrich, incluida *El ángel azul* (1930): *Marruecos* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932) y *Blonde Venus* (1933); *Marked Woman* (1937) de Lloyd Bacon con Bette Davis. *Back Street* (1932) de John M. Stahl tuvo especial incidencia en el cine mexicano. Éste repite no pocos convencionalismos de tales películas, entre otros la escasa claridad en la razón económica que empuja a las mujeres a la perdición, en quienes el sentido del deber está por encima del sentido del honor, porque deben mantener a su familia, a su padre, a su hermano, a su hijo, ayudarle a su novio en el desempleo o inutilizado por un accidente. Los directores hacen malabarismos para, pese a todo, preservar los valores de la sagrada familia, al igual que los filmes estadounidenses, regidos por el puritanismo. Sorprende el desconocimiento de Hershfield de ese cine, en particular por egresar de una escuela de cine, y porque en estos tiempos el film en video y discos *lasser* han revolucionado la manera de enseñarlo y estudiarlo; la filmografía se puede tener en casa. Asimismo, sorprende que no cite los estudios de Lea Jacobs, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film. 1928-1942* (1991) y de Peter Roffman y Jim Purdy, *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties* (1981), que le hubieran sido de gran utilidad.

El binomio La Malinche/Guadalupe lo aplica forzosamente a *María Candelaria*:

Maria's murder dramatized a cinematic attempt at narratively reconstructing the La Malinche paradigm and the story of La Malinche's relation to Mexican history. In this version, the Maria/La Malinche figure can be seen as a martyr to Mexico's death [the Spanish conquest] and rebirth [the Mexican Revo-

lution]. If, as Ramírez Berg suggests, Indians are “Mexican cinema’s structured absence” as well as its “inescapable other”, then Maria, as an Indian Woman, is doubly oppressed on the basis of ethnicity as well as gender. Like La Malinche, she functions in this film as an intermediary between the Indians and their oppressors. And like La Malinche, Maria is forced to betray her people in order to save them: she must model for the painter in order to get enough money to free Lorenzo Rafael from prison. (p. 60.)

Forzadamente también lo aplica a *Distinto amanecer* en una sola frase “Interestingly, neither woman seems to fit the classical La Malinche/Virgin of Guadalupe paradigm”. (p. 86.) A fuerza de repetir el supuesto, aunque carece de argumentación para demostrarlo, cobra por sí vigencia.

El libro tiene otros problemas metodológicos, como trasladar la problemática racial estadounidense a la sociedad mexicana, en particular, en sus comentarios sobre *Salón México*. Que un conjunto de negros cubanos interprete un son cubano no es nada excepcional y extraordinario en las películas o en los centros nocturnos. El color de la piel no tiene el significado que Hershfield intenta dar. Es verdad que en México existe la discriminación y aún el régimen de castas, pero de diversa manera que en Estados Unidos. Esperamos que la piel morena de Dolores del Río no la convierta en negra en el estudio que, según una nota del libro, lleva a cabo sobre dicha actriz.

Lo señalado no significa que el estudio de Hershfield carezca de valores; los tiene, opacados por la excesiva pretensión interpretativa, que la obligan a forzar el análisis de las escenas. Sus valores destacarían si evitara rodearlos de un marco histórico-social para el cual adolece de conocimientos y de la inquietud para llevarlo a cabo porque, como lo señalé, la Universidad de Texas, de la que egresó Hershfield, se singulariza en Estados Unidos y en México por su enorme acervo mexicanista documental y bibliográfico. Son injustificables los desaciertos. Sus análisis hubiesen producido un artículo sólido sobre la imagen de la mujer mexicana, en lugar de un libro con argumentaciones débiles y ausencia de conocimientos básicos de la his-

toria y de la cultura de México, si también lleva a cabo su exploración sobre ideas y creencias de la sociedad de los cuarenta en el cine convencional, que ofrece respuestas más satisfactorias a sus planteamientos. Quedó parcialmente satisfecho su propósito de

[...] exploration of the diverse and distinctive ways in which national cinemas represent woman and femininity, as well as the various ways which woman and femininity emerge in national cinemas to challenge the conflicted discourses of patriarchy in its incalculable manifestations. (p. 135.)

Si me he detenido en señalar problemas, ha sido porque de las características del estudio de Hershfield se deduce que en Estados Unidos está en proceso de construcción un imaginario por partida doble: uno feminista sobre el fílmico mexicano. Los estudios de género son un novedoso filón de la historiografía, pero deben partir de investigaciones originales nutridas en fuentes de primera mano, apoyadas por la teoría de género, no de bibliografía que interpreta lo interpretado. Asimismo, se deduce también la creación de un estrecho círculo de crítica feminista carente de flujo comunicativo con la historiografía tradicional y con la documentación. En dicha crítica la teoría de género parece tener un peso específico mayor que el de los hechos históricos, que aunque gramaticalmente pertenecen al género masculino, no riñen con el feminismo.

Aurelio DE LOS REYES

Universidad Nacional Autónoma de México