

DE *ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE*
A *LOLA LA TRAILERA*:
MOVILIDAD SOCIAL

Aurelio de los Reyes García-Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

Allá en el Rancho Grande y *Lola la trailera* parecen mostrar dos países diferentes, pero es el mismo: México; el primero retrata un país agrícola y el segundo uno industrial, lo que permite apreciar el profundo cambio de los valores de una sociedad corporativa a una sociedad liberal, de una movilidad social horizontal a una movilidad vertical. La primera con ideología conservadora, de acuerdo con el pensamiento del sacerdote Alfredo Méndez Medina, jefe del Secretariado Social Mexicano, órgano responsable de la política social de la Iglesia, quien expresó, en relación con el salario y al movimiento obrero, elementos, por otra parte, fundamentales en la política de los gobiernos de los generales Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas:

Fecha de recepción: 16 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 21 de julio de 2015

En la fijación del salario, la iniciativa privada es de todo punto importante en el régimen que impera en nuestras sociedades modernas; menos aún lo alcanzará la sola acción oficial. Si contáramos con una organización corporativa, sana, equilibrada y moral, como la creada por la Iglesia en la Edad Media, la cosa sería, como entonces lo fue, excesivamente fácil. Pasarían las actuales conmociones; se tranquilizarían las pasiones políticas, que son las que perturban la serenidad de la acción social.¹

Años atrás, en 1922, el arzobispo de Guadalajara, Francisco Orozco y Jiménez, giró instrucciones pastorales a los seglares acerca del proletariado, con motivo de la semana social que el clero organizó en aquella ciudad:

Aunque en la actualidad se habla mucho de igualdad y se ha llegado al extremo, no de nivelar al sirviente con el amo, sino al exceso de que el amo en algunas ocasiones tenga que pedir como favor los servicios que el operario está obligado a prestarle en virtud del contrato de trabajo; estas ideas perniciosas no deben ser aceptadas por el obrero católico. Éste debe entender que en el cuerpo social unos deben estar subordinados a otros; a manera del cuerpo humano, en que unos miembros sirven a otros. Y así como en nuestro cuerpo, si todos sus órganos quisieran ser independientes o todos quisieran mandar, vendría un desorden espantoso, y llegarían a hacerse inútiles; así también el cuerpo social si se desconoce la superioridad de unos individuos sobre otros, vendría la anarquía y la destrucción de la sociedad.²

¹ “Acción social católica a favor de los campesinos”, *El Universal* (lunes 11 mayo 1925), p. 1.

² Citado por SALAZAR, *Las pugnas de la gleba*, vol. I, pp. 362-363.

La anarquía que intentaba conjurar la película *Allá en el Rancho Grande* era la producida en 1936 por el reparto agrario del presidente Lázaro Cárdenas, razón por la cual el argumento presenta la relativa armoniosa relación entre los diversos sectores sociales de una hacienda; relativa porque la armonía no la rompe un factor económico sino social: la sospecha de la pérdida del honor de Crucita, uno de los personajes centrales.

La estructura de una hacienda se compone, de mayor a menor jerarquía de:

Hacendado con su familia.

El mayordomo o administrador.

Trabajadores: peones dedicados a la tierra; vaqueros a la ganadería (ganado mayor, caballos y vacas),³ pastores o chiveros al ganado menor (borregos y chivas); porquerizos a los marranos o porcicultura; obreros de la fábrica, si la hacienda contaba con molino para el trigo o fábrica de textiles y jabón para procesar la lana y la grasa del ganado menor.

Un peón, un vaquero, un obrero o un porquerizo no debían ascender verticalmente para ocupar el lugar del hacendado, lo que produciría el desorden de que habla la política social de la Iglesia, lo que ocurría en el gobierno del general Cárdenas con el reparto agrario al convertir a los trabajadores en detentatarios de un pedazo de tierra, en terratenientes como los hacendados, aunque como ejidatarios no debían vender su tierra. De pronto, de la base de la pirámide social subieron a la cabeza; aunque dependían

³ Un trabajador debía conocer los diversos oficios: sembrar, cosechar, amansar el ganado, ordeñar, castrar, herrar, etcétera.

de la asamblea ejidal, no era lo mismo que depender del hacendado.

Cada uno de estos segmentos tenía sus convenciones para el ascenso de acuerdo a los méritos: un peón a jefe de cuadrilla; un vaquero a caporal; un obrero a capataz. El puesto máximo al que podían aspirar era al de mayordomo o administrador.

En *Allá en el Rancho Grande* solamente vemos peones, y aunque el ganado es más bien decorativo que grandes rebaños, José Francisco y Martín competían por el puesto de caporal. En una conversación José Francisco le dice a Martín:

– [...] no me hables tan golpeado, que ya no soy tu igual y tienes que respetarme.

– ¿Cómo es eso?

– Desde hoy soy tu caporal.

– ¿Mi caporal? Pos si no eres ni de aquí. Eres de Rancho Chico.

– ¿Y eso qué? Me acaba de nombrar el patrón [...] ahora mismo.

– ¡Ah! ¡Caramba! Pos ya estaría de Dios. T'a bueno. Te felicito. Eres el que manda después del patrón.

Lo cual no era cierto, porque entre el patrón y el caporal estaba el administrador o mayordomo. De cualquier manera, si la película no tiene rigor en la estructura no importa porque mantiene las convenciones sociales. Se deduce del diálogo que se ascendía por voluntad del hacendado, para lo que importaba, además de los méritos, haber nacido en el lugar. Era un ascenso vertical dentro del segmento social horizontal. Por excepción se llegaba a administrador

porque no era frecuente el cambio del titular por ser vitalicio y podía ocuparlo un familiar o un elemento externo.

Dentro de esta verticalidad en el segmento horizontal de los trabajadores, el ascenso y descenso de Cruz resulta interesante: de huérfana de padre y madre en la niñez, asciende a recogida, luego a Cenicienta de la casa de la madrina, doña Ángela; finalmente a esposa de José Francisco, ahijado de la misma madrina; se convirtió así en señora de su casa, en una doña. Pero en el trayecto varios incidentes estuvieron a punto de convertir el ascenso en descenso. Ascenso si hubiera aceptado matrimonio con el dueño de la tienda de raya,⁴ oferta que desecha. Convertirse en amante de Felipe, el hacendado, a quien Ángela se la ofrece por 100 pesos, ante la inocencia de Cruz, impediría el matrimonio con José Francisco y la precipitaría al abismo social.

Ángela, quien aceptó ser madrina de Cruz por el chantaje de quien la había recogido (primera madrina), porque la comprometió en estado agónico, había visto que al patrón “le bailaban los ojitos” cuando la veía y le urgía que se casara para deshacerse de ella; le reprochó haber rechazado varias ofertas “a don Catarino, que tenía vacas y caballos”, “¿a poco te estás reservando para el patrón?”.

“No tienes ni pieza de sentido moral”, dice el hacendado Felipe a Ángela cuando ésta le ofrece a Cruz por 100 pesos. Con engaños una noche la lleva a Felipe y los deja solos. Pese a sus escrúpulos morales, Felipe intenta violarla en el ejercicio de su “derecho de pernada”. A Cruz le da uno de sus recurrentes ataques de angustia y se desmaya antes de consumar el acto; en su inconsciencia pronuncia

⁴ En general las tiendas de raya eran propiedad del hacendado.

el nombre de José Francisco. Al escucharlo Felipe, detiene su impulso sexual por considerar que traicionaba a un hermano, puesto que, criados juntos, en una ocasión herido de una bala dirigida a él en una pelea de gallos, José Francisco se interpuso y le salvó la vida. Para corresponder, Felipe le transfirió sangre para su recuperación; ambos incidentes sellaron su amistad, afectivamente estaban muy unidos, sin olvidar la jerarquía social propia de la hacienda: cada quien en su lugar; Felipe hacendado y José Francisco, caporal.

Serenada Cruz, Felipe la regresa a su casa. Dos veladores, ocultos en el jardín, los ven salir de la casa grande:

- ¿Cruz?
- ¿Cruz?
- Que guardadito se lo tenía.

Y en la tienda difunden la noticia de la deshonra de Cruz, la que por el solo rumor desciende a ojos de la comunidad a nivel de prostituta, de una marginada de la comunidad. De haberse consumado el acto, era el destino de Cruz, mientras ascendía el prestigio del hacendado por ejercer su derecho de pernada. Cruz hubiera sido una de sus mujeres.

Aclarada la situación por Felipe, el hacendado, las cosas vuelven a su lugar y Cruz y José Francisco contraen matrimonio el mismo día que Felipe y su novia, la hija de Ángela y su prometido, y Ángela y su pareja, con la que había vivido en amasiato. Por fin es doña Cruz.

Flor silvestre (1945), película dirigida por Emilio Indio Fernández todavía muestra un México rural; explicita la imposibilidad de la unión de un miembro de la clase trabajadora con el hacendado; según el concepto de la sociedad

corporativa, era como si los pies se subieran a la cabeza con el correspondiente desorden social. José Luis, hijo del hacendado, raptó a Esperanza, nieta de un mediero⁵ o trabajador independiente. “Somos de clases tan opuestas que tu familia nunca me aceptará”, le dice Esperanza a José Luis consumado el matrimonio, bendecido por el cura a hurtadillas del hacendado. Tuvo razón. Doña Clara, la madre de José Luis, le dice al abuelo cuando éste se presenta en la casa grande para informar sobre el rapto de su nieta por José Luis:

Cállese la boca, Melchor, eso no puede ser. Mi hijo no pudo cometer semejante disparate. Él sabe cuál es su lugar y el respeto que le debe a su casa.

El hacendado, por su parte, expresa con diversas frases su inconformidad con su hijo, quien, para mayores males, se unió a la causa revolucionaria, “esta casa tiene sus leyes y no permito que nadie las pisotee”, “por lo visto es ley que sean nuestros propios hijos quienes nos hieran tan cruelmente y traigan la deshonra a la casa”, “Primero lo mato que permitir que un Castro sea un renegado de su tradición y de su familia”. Al presentarse José Luis a explicar la situación, el padre lo abofetea; termina por expulsarlo de la casa. En una cantina, José Luis habla con el abuelo de Esperanza, con lo cual se muestra que el diálogo era relativamente fácil entre los de la clase superior con la inferior, lo contrario si éstos lo solicitaban a la superior, de ahí que el hacendado se negara a recibir al abuelo, a quien incluso corre de la casa grande.

⁵ Trabajadores independientes que compartían con el terrateniente 50% de la cosecha.

Otras frases de los personajes completan lo expuesto: “Tú y José Luis no son iguales”, le dice doña Clara a Esperanza. “Además él es hijo único y no es esto lo que soñábamos para él”, alusión al derecho de mayorazgo, al igual que en *Allá en el Rancho Grande*, lo cual ratifica la ideología conservadora de estas películas. Expresa en otro momento, “todos tenemos un lugar en la vida, los de abajo por mucho que sueñen siempre serán los de abajo”.

Don Melchor, el abuelo, a José Luis semiborrachos en una cantina: “Primero bajan las estrellas al jagüey, que un hacendado como tu padre consienta en que te cases con la nieta de un cualquiera. Las diferencias sociales no acaban con buenas intenciones, hijo. Tan grande es esa diferencia que hasta el mismo Dios metió la pata haciéndonos a unos pobres y a otros ricos”. El hacendado murió a manos de los revolucionarios sin perdonar a su hijo.

Por la puerta falsa (1950), película dirigida por Fernando de Fuentes, basada en la novela *Campo Celis* de Mauricio Magdaleno, aunque ubicada en el porfirismo, retrata una situación frecuente en las haciendas en la posrevolución, después del reparto agrario cardenista. La familia Quiroga conserva el casco de la hacienda; el titular de la familia malgastó en el juego la fortuna; vive endeudado; un par de hijos educados como señoritos, para no trabajar, se dedican al abigeato o robo de ganado, por lo cual los apodan *Los Coyotes*. Bernardo Celis, antiguo trabajador que como tal entraba por la puerta falsa⁶ para el acceso de la servidumbre, colocada en la parte trasera de la casa grande; solía acceder

⁶ La casa grande por lo general tenía una puerta trasera para la servidumbre, solía haber corrales o huertas entre dicha puerta y la finca principal.

a corrales con gallinas, a una huerta, a un patio trasero. Bernardo Celis había enriquecido por esfuerzo propio con la cría de marranos después de comprar un lote de tierra a los Quiroga.⁷ Su meta, entrar por la puerta grande en calidad de propietario. Se había enamorado de Adela, la hija de los hacendados; ella podría ser una llave que le abriera la puerta grande.

Abigail, la señora y quien maneja los hilos del poder, llama a Bernardo para pedirle 7 000 pesos prestados para pagar deudas. “Te mandé llamar porque ya sé que le tienes ley a esta casa en la que te criaste y en donde hiciste tu dinerito.” El trato es ríspido y tirante. Resienten el ascenso económico y social de Bernardo. Resienten tratar a un antiguo peón de igual a igual, pero sobre todo se sienten rebajados al tener que pedirle dinero prestado. “¿Ya no te acuerdas cuando eras un peón en que no tenías en qué caerte muerto?” Bernardo impone como condición una hipoteca. “Quiere quedarse con la hacienda, sinvergüenza.” En la pobreza y a pesar de la diferencia económica continúan sintiéndose superiores. Abigail acepta la condición. Bernardo cumple el embargo al no cubrir el adeudo y se convierte en el propietario de la hacienda, o lo que quedaba de ella; cumple su meta de entrar por la puerta grande en calidad de propietario; sustituye el nombre de Campo Quiroga por Campo Celis; comparte la comida con los trabajadores domésticos, muestra del desorden de las costumbres de acuerdo con el concepto corporativo de la sociedad. Los pies se subieron a la cabeza.

⁷ En realidad se trata de un beneficiado por la reforma agraria; por cuestiones de censura las películas se ubicaban en el porfirismo cuando trataban asuntos políticos, aunque indirectamente, como en esta película.

Ramón, novio de Adela, la única hija de los hacendados, la rapta y la lleva a casa de Bernardo porque era su padrino. Éste, celoso, lo reprende y lo envía a Guadalajara. La regresa a sus padres sin cuestionar el honor de Adela, un paso delante de la tolerancia a partir del cuestionamiento del honor de Crucita por una sospecha. Bernardo no consideró a Adela digna de Ramón porque la quería para él.

Los antiguos hacendados, ahora en un pueblo, rumiando la manera de recuperar Campo Quiroga. Abigail, atenta al enamoramiento de Bernardo por Adela, la convence de contraer matrimonio; primero ésta se niega, pero acepta en bien de la familia. Durante el largo viaje de luna de miel, Abigail regresa a la casa grande con sus hijos y retoma los hilos del poder. Ciego Bernardo por el amor a Adela, testa a su favor; Adela reanuda su relación con Ramón, quien en las noches entra por la puerta falsa para verla a escondidas en su recámara. Trabajadores domésticos informan de la infidelidad al marido, quien la descubre *in fraganti* y hiere a Ramón. Adela le confiesa haberse casado por interés antes de partir en compañía del malherido. Sin cambiar el testamento, Abigail urde con sus hijos emboscar a Bernardo en su camino a Ciénega de Patos para liquidar la raya a los trabajadores, pero aquél mata a los hermanos; entrega a Abigail los cadáveres, toma una tea e incendia la hacienda; él mismo muere envuelto en llamas. Alegoría de la imposibilidad, de acuerdo a la ideología conservadora, de un matrimonio entre un trabajador de la hacienda y uno de los propietarios. La diferencia de clase impide la felicidad en un mundo subvertido y lo mejor es su destrucción. En 1950 la película nos muestra el epílogo de un México agrícola.

Destaca en la película el quietismo social de los hermanos, sin ambición ni proyecto de vida, conformes con su estatus. En la pobreza, carecen de interés por mantener su sitio en la jerarquía social por medio de un matrimonio con una mujer de su clase, con dinero, que signifique una alianza económica. Sin preparación, ante la exigencia de la nueva sociedad industrial de una profesión para sobrevivir, al haber sido educados como “señoritos”, roban ganado, lo que es insuficiente para rehacer la economía doméstica porque el producto lo destinan a su alcoholismo, fuga de su realidad.

Este quietismo social se encuentra también en *Nosotras las taquígrafas* (1950), de Emilio Gómez Muriel, y en *El río y la muerte* (1954), de Luis Buñuel, aunque en esta película el conformismo con la posición social lo alteran el urbanismo y la educación, como veremos más abajo.

El argumento de la primera aborda la vida de un grupo de siete secretarías para las que el matrimonio es la máxima ambición; satisfechas con su posición social en la clase media urbana, a pesar de la preparación profesional mediante el estudio, y con su sitio en la jerarquía de la oficina; sin ambición de subir en el trabajo y en la sociedad, conformes con los valores tradicionales. A una de ellas, madre soltera, la película no la califica ni descalifica, como sin duda hubiera ocurrido en *Allá en el Rancho Grande*.

En la primera conversación “de mujer a mujer” sale a relucir la meta del grupo: el matrimonio; el trabajo, con el jefe o con los agentes que acuden a ofrecer productos, resulta un pretexto para encontrarlo. Después de inconformarse con la opinión común de la supuesta coquetería de las secretarías y de ser mujeres fáciles, una de ellas expresa:

–Y no es justo, porque no es la historia el ser decente cuando estás encerradita en tu casa muy quitada de la pena; lo difícil es serlo en la oficina donde estás rodeada de tentaciones y de peligros.

–Por eso me daba tanto miedo de trabajar; aunque creo que un comportamiento digno pues es la mejor decencia que tiene una mujer que trabaja, ¿no? –comenta otra.

–¡Claro! Sin dejar de pensar en la ocasión de casarte para que te mantengan y dejar de trabajar.

El feminismo de Blanca resulta interesante, a pesar de la caricaturización al presentarla con la apariencia de una “solterona”, vestida de manera similar a una monja: chongo, traje sastre sobrio, mascada al cuello para ocultar el discreto escote de la blusa y lentes de fondo de botella, con la singularidad de fumar; la mayor del grupo odiaba a los hombres por sus juicios: “piensan que fuimos creadas exclusivamente para su placer y que somos un juguete que se toma cuando se quiere y se deja cuando cansa”; “no soportaría la humillación de recibir dinero”, “con lo económico que son algunos, a lo mejor te dicen que de dos que se quieren bien con uno que coma basta y el que come es él”; “[...] que no les gusta un vestido, a suprimirlo; que les parecemos gordas, pues a adelgazar; que flacas, debemos tomar tónicos y reconstituyentes hasta quedar gorda como tonina”. Creó una tipología masculina:

–Es que yo tengo mis razones para hablar así de los hombres porque conozco perfectamente bien la clase de fieras que son. [...]

–¡Fieras, sí! Hay el hombre lobo que no ve en la mujer sino a la hembra; se encuentra muy a menudo en las oficinas, de

preferencia entre los jefes. [...] Hay el hombre ratón, el que trata de comer el queso sin caer en la ratonera, la ratonera es el matrimonio; [...] hay también el hombre caracol, ése es el que se resbala por aquí, se resbala por allá. [...] ¡Ah! Pero no hay que confundirlo con el hombre chinche, ése es el que le hace perder el tiempo a una mujer y luego va y se casa con otra; ése no hace sino lo que vulgarmente se dice enchinchar. [...] El hombre zopilote, ése es el que se dedica a las mujeres viejas, especialmente cuando tienen dinero; y el hombre zorra, ése es ladino, astuto, muy difícil de atrapar y se encuentra entre los hombres que pasan de cincuenta.

Engañosa simpatía hacia el feminismo, porque en cuanto el jefe de mayor edad en un puesto menor, un zopilote de acuerdo a la tipología, sugiere a Blanca una relación amorosa, la acepta y transforma su apariencia a la moda; luce juvenil; pelo suelto; olvida el cigarrillo, los lentes, la mascada y sus juicios negativos sobre los hombres.

Dos de las taquígrafas buscan compañero entre sus jefes, una, la madre soltera, con el de mayor jerarquía, no para subir de ascenso social sino por amor. Pero él, casado, mantiene una relación tensa con su esposa; se siente desplazado por la afición al juego de cartas que lleva a cabo en su propia casa; le reclama su proceder “¿qué estás haciendo de tu vida y de mi casa? De esta casa en donde yo parezco un huésped, que tiene todas las obligaciones y ningún derecho”, argumentos que confirman la nula simpatía hacia el feminismo, todavía más evidente en la parcialidad hacia el divorcio favorable a la figura masculina, al pintar a la esposa como una mujer nerviosa y compulsiva que hace de la vida conyugal un infierno, no se interesa en los asuntos de su cónyuge,

como éste consideraba obligatorio, y por oponerse al divorcio por “el qué dirán”; una de las secretarías, intrigante, urde un enredo que termina con el encarcelamiento de la esposa por matar a su esposo. La secretaria continuará su vida al lado de su hijo.

La taquígrafa que busca esposo en un jefe de menor jerarquía se suicida al comprobar el embarazo, lo cual resulta contradictorio por la actitud de los realizadores de la película hacia la secretaria anterior, que, finalmente, trabaja para la educación de su hijo. Sólo se logran las relaciones de Blanca con su jefe de mayor edad y la de otra secretaria con un agente de ventas, ajeno a la oficina y de la misma condición social.

El grupo de mujeres no busca una movilidad social; manifiestan conformismo tanto con el estatus social al que pertenecen, quietismo, como con el papel tradicional de la mujer. Quizá la óptica machista se explique en la atmósfera de la época; tal vez ya la retórica de los partidos políticos alegaba el voto femenino, concedido en 1953. Resulta interesante no cuestionar el honor de la madre soltera, ante la cual la película mantiene una distancia para no juzgarla, justificarla o condenarla. Pese a la óptica masculina, no carece de interés el intento de reconstruir la cotidianidad de un grupo de mujeres oficinistas.

Un quietismo social diverso lo muestra *El río y la muerte* (1954), de Luis Buñuel; no se percibe en el protagonista ambición por cambiar de sector social, aunque empujado por su madre decide estudiar medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México para superar añejas tradiciones de Santa Bibiana, “uno de tantos pueblitos mexicanos de tierra caliente” en el que la muerte presidía la vida por la centenaria rivalidad entre las familias Anguiano y

Menchaca, pertenecientes al sector pudiente de la pequeña comunidad de agricultores.

En la reconstrucción del pueblo después de una inundación ocasionada por el río que corría paralelo, Santa Bibiana quedó dividido, de un lado el pueblo y del otro el cementerio. Quienes mataban, en su fuga lo cruzaban a nado o en lancha para esconderse en el matojal o en el monte Santa Bibiana, mientras más tarde el muerto lo hacía en su féretro rumbo al cementerio.

La madre de Gerardo, último de los Anguiano a cuyo padre mató uno de los Menchaca, envió a su hijo a estudiar y a curar la poliomielitis. Con el paso de los años, no sólo la madre, presionada por la comunidad, anhela el regreso de su hijo, sino “todo el mundo”, dice una voz en *off*, para que la defienda y venga a su padre. Por su parte, los estudios y el medio urbano afirmaron en Gerardo la idea de superar las costumbres, lo que lo aleja de su madre: “he estudiado, soy médico y yo no tengo por qué ir a perpetuar absurdas venganzas de familia”, “culpa del aislamiento, de la tradición y de la incultura” en que ha vivido Santa Bibiana. Al no aceptar “el mandato del pueblo” de vengar a su padre conforme a las leyes de la comunidad, incluida su madre, sufre una degradación a cobarde, “coyón”, por lo que considera necesario regresar para mostrar su ausencia de temor y lo absurdo del “desprecio total por la vida humana”. Convence a Polo Menchaca, con el que obligadamente debía batirse a pistola al estilo de los *westerns*, de evitar el enfrentamiento. En la universidad “aprendí a respetar la vida”; logra su propósito y le es retirado el calificativo de cobarde.

En Gerardo no hubo movilidad social, sino quietismo; el estudio y el cambio de un medio agrícola a uno urbano, de la

misma manera que a las taquígrafas, lo llevaron a una superación personal, a profesionista, dentro de su mismo nivel social.

Hay un contraste con *Víctimas del pecado* (1950), *Salón México* (1948) y *Las abandonadas* (1944) de Emilio Indio Fernández, para quien había dos corredores de movilidad social: el matrimonio y el estudio. Diversos matices de dicha movilidad conviven en los bajos fondos. En *Salón México* y *Las abandonadas*, claramente inspiradas en *Marked Woman* (1937), de Max Parker, existe un gran dinamismo, un sube y baja, una rueda de la fortuna en constante movimiento. Las dos protagonistas **centrales de ambas películas** practican la prostitución, sin revelar el origen de los ingresos, para pagar la educación de una hermana, en el caso de la primera, y de un hijo en el de la segunda, en una institución de educación superior en la cual esperan se relacionen con un sector más alto y asciendan de nivel mediante el matrimonio.

En *Víctimas del pecado* el padre y la madre adoptivos de un niño poseen un cabaret en la zona roja de la ciudad de México; ella, además de ejercer la prostitución, baila danzas provocativas; el negocio les permite vivir bien y pagar la educación del hijastro, producto del amor de una prostituta por su explotador, al que había arrojado a la basura. Recogido por Violeta, encuentra a un hombre que asume la paternidad. En el sexto aniversario del niño, un grupo de prostitutas manifiesta la aspiración de cambio social mediante la educación al desear un bello futuro al hijastro de Violeta más allá de sus posibilidades económicas y sociales. Una prostituta le dice a Violeta:

—Antes de que apagues la vela por él, deja que le deseemos que llegue a ser algo muy grande.

- ¡Claro!, –agrega otra.
- Tiene que llegar a ser un gran doctor –dice una tercera.
- O un gran licenciado –dice otra más.
- ¿Para que se muera de hambre? Pregunta su padrastrro. Si hay un millón de doctores y otro millón de licenciados.
- Mejor presidente de la República –dice una voz femenina.
- Tú sabes, Violeta. ¡Tener en la casa un presidente de la República! –remata otra.
- Que sea lo que Dios quiera. Con tal de que sea muy bueno con todos sus semejantes –dice Violeta.

Pero los acontecimientos frustran los deseos e, incluso, la educación del niño. La muerte del padrastrro y el encarcelamiento de Violeta, su madrastra, por las acciones del padre del niño, enamorado de Violeta. De los bajos fondos ésta se precipitó al abismo social al convertirse en prisionera de Lecumberri. El niño, huérfano, hubo de bolear zapatos para sobrevivir. Lo de presidente de la República terminó en lamentable fracaso.

La acción de *Las abandonadas* sucede en 1914, durante la Revolución. La película inicia con el matrimonio de una pareja de procedencia social diferente que se conocieron y casaron en un pueblo de pescadores sin avisar a las respectivas familias. Julio pertenecía a la burguesía capitalina; Margarita, hija de un pescador. Después de la luna de miel, él le anuncia su partida a la ciudad de México sólo para ver a su familia; “ni siquiera saben que me he casado”; teme la rechacen.

- Tampoco papá sabe que me he casado. Tengo miedo de que ni siquiera me lo crea.

Le promete regresar en una o dos semanas. En la despedida, en la estación de tren:

- ¡Qué duro se me va a hacer regresar a mi pueblo!
- No debes preocuparte, ahí tienes los papeles [que certifican el matrimonio para evitar la meledicencia pueblerina].

Regresa a su pueblo en el momento en que la legítima esposa reclama a su padre la conducta de su hija. Había sido un engaño. El padre la expulsa de su casa con el calificativo de “perdida”; él ya no saldría al pueblo como antes, con la frente en alto, porque hasta ese momento no tenía nada de que avergonzarse.

De acuerdo a las categorías sociales de su comunidad, socialmente descendió al ser una “deshonrada”, lo que sin duda le hubiera ocurrido a *Crucita*. La expulsión de la casa significó también la expulsión de su comunidad; embarazada, se traslada a la ciudad de México; sin preparación sobrevive subempleada lavando ropa en un prostíbulo; la solidaridad femenina la salva de un parto difícil.⁸ En el primer aniversario de su hijo, antes de apagar la vela colocada en un *keki*, obsequio de la prostituta que la introdujo en “el oficio”, en el que ejerce con el nombre de *Margot*, desea: “que mi hijo llegue a ser un gran hombre, de esos que salen retratados en los periódicos”. Pese a todo, en el bajo mundo significó un ascenso no sólo económico sino “social” al dejar de ser lavandera.

⁸ Solidaridad femenina que también salva a Violeta, la protagonista de *Víctimas del pecado*, de ser asesinada a golpes.

Continúa su ascenso vertical en el mundo prostibulario, lo cual se deduce del festejo del sexto cumpleaños de su hijo, al rodearlo prostitutas elegantemente vestidas, incluida *Margot*, su madre, y de la petición de la prostituta que la metió en “el oficio”, de abogar por ella ante la “señora” de la “casa” para que la libere del compromiso. Se deduce asimismo que dentro de la movilidad horizontal del prostíbulo ocupa un primer nivel, de la misma manera que José Francisco ascendió de vaquero a caporal, sin posibilidad de ser cabeza, ella del prostíbulo, él de la hacienda.

Conviven dos aspectos de la movilidad social: el horizontal propio de un segmento y el vertical, de abajo para arriba, a través de los segmentos de los empleados y de las prostitutas. De lavandera a primera figura.

Llega Juan, un general revolucionario; se prenda de ella en cuanto la ve parada en lo alto del primer piso del prostíbulo, al borde de la escalera; la presentan como la prostituta más importante de la “casa”. El amor del general es tal, que esa primera noche no se queda con ella en el prostíbulo; la lleva a un hotel; la deja sola en la recámara sin hacer el amor no por temor o cobardía, sino por respeto. Su pasión sube al grado de llevarla a una lujosa casa para vivir juntos, aparentando un matrimonio normal.

Margot lamenta no ver a su hijo por haberlo dejado bajo la custodia de la señora que la asistió en el parto, a quien escribe con frecuencia para informarle cómo va su situación y para preguntar por él. Desdobla su vida al no revelar a su hijo dedicarse al oficio más antiguo del mundo y al no revelar a Juan la existencia de su hijo, con lo que se convierte en una mujer emocionalmente fragmentada.

Una noche, en el Café Colón, Juan le ofrece un lujoso anillo de compromiso; al cabo de la aceptación por ella, ocurre un asalto de la Banda del Automóvil Gris; *Margot* le sugiere poner orden en la ciudad.⁹ Informado por el soldado que Juan había colocado como espía que ella depositó una carta en un buzón, le ordena robarla para enterarse de su contenido, pero la carta había sido retirada por el cartero. Cierta día, Juan le da libertad para salir a donde quiera, de inmediato se dirige a ver a su hijo¹⁰ y Juan la sigue a distancia en otro vehículo. A través de una ventana espía el encuentro de madre e hijo y escucha la conversación y el deseo del niño de tener un caballo. Al regresar¹¹ *Margot* lo encuentra nervioso y semiborracho; mientras, un conjunto musical canta en la puerta *La barca de oro*: “Adiós mujer, adiós para siempre adiós”. *Margot* cuestiona su nerviosismo, Juan responde:

—Somos ricos, *Margot*, muy ricos.

— ¿Ricos? ¿Pero es que no lo hemos sido siempre?, ¿y esta casa tan hermosa? ¿Estas joyas?

⁹ Pasaje basado en el rumor popular de que el general Pablo González, responsable del gobierno de la ciudad a la entrada de las fuerzas constitucionalistas en agosto de 1915, era el jefe de la banda del Automóvil Gris y amante de la actriz Mimí Derba, a quien obsequiaba las joyas robadas; una leyenda similar circulaba en torno a María Conesa, a quien hacían amante del general Juan Mérida, del que igualmente se rumoraba ser jefe de la banda y de obsequiar las joyas a dicho artista. Tanto ésta como Mimí Derba, se decía, las lucían en el escenario. Mientras estos hechos ocurrían en la vida real en 1915, Emilio Fernández los ubica en 1920. Los pasajes históricos sólo inspiran al cineasta, pues no tiene pretensión historiográfica.

¹⁰ La locación es en la plaza de Chimalistac, en San Ángel.

¹¹ Locación en la casa del general Manuel Ávila Camacho en las Lomas de Chapultepec, en la que se filmaron numerosas películas, entre otras *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.

—Ha habido días de los cuales tú no has sabido nada; días de sombra, de sangre, pero esos días ya no volverán.

Le pide matrimonio. *Margot* se niega:

—Eso no puede ser [...] yo [...] siendo lo que tú ya sabes ¿he de contarte a ti, que me arrancaste del lodo, que me llenaste toda de luz? No, Juan, yo soy yo y tú eres tú, el más grande de todos los hombres; para ser tu esposa sería preciso morir, volver a nacer sin sombra de pecado. Yo no soy más que una mujer manchada, la que tú levantaste de su miseria, de su desesperación.

Prefiere seguir siendo su sombra, como siempre lo había sido. Juan le promete matrimonio con juez, iglesia, sacerdote, vestido blanco y boletos que los llevarían a Veracruz y La Habana, donde no los conocen y podrían llevar una vida normal. El matrimonio les permitiría salir del bajo mundo y sancionaría el ascenso social de ambos. Aunque *Margot* acepta finalmente, duda por su hijo al saber que saldrían de México. Confiesa a Juan tener un hijo, lo cual Juan supo al escuchar la conversación a través de la ventana. Lo acepta como propio. Promete hacerlo un gran hombre “para que te sientas orgullosa de él”. Esa noche, antes del matrimonio el día siguiente, acuden al Café Colón y al teatro a ver a la *Gatita Blanca*, María Conesa. Ambos se presentan en un palco del teatro vestidos con elegancia; *Margot* con las joyas robadas; los concurrentes las identifican; como las sospechas de la doble vida del general aumentaron, varios oficiales los sacan de su palco; *Margot* conoce entonces el significado de los “días de sombra y de sangre” aludidos por Juan. Antes de salir del teatro se resiste y lo matan. Al no creer

en la inocencia de *Margot*, en el proceso que le forman se entera de que Juan era un falso general que robó las insignias del general Juan Gómez, muerto en una batalla en Coahuila al inicio de la Revolución. La condenan a ocho años de prisión. De la noche a la mañana se precipitó de la cumbre social, puesto que aparentaban ser un matrimonio normal, él con el alto puesto de gobernador de la ciudad de México, al sitio más bajo de la escala social.

Ocho años después acude por su hijo al orfanatorio; envejecida, no la reconoce. *Margot* no se identifica y le dice que su madre ha muerto. Desprotegida y sin preparación profesional, ejerce la prostitución en la calle en el inframundo de la ciudad de México. Envía a Lupita dinero para pagar la educación de su hijo, obtenido no sólo con su oficio sino mediante el robo. En el orfanatorio el niño se ganó la confianza del director al destacar por sus dotes de orador y de guía, por lo que desea convertirlo en un gran abogado. *Margot*, fiel a su propósito, envía puntualmente el dinero para la educación profesional de su hijo. Al final, el hijo, recibido de abogado, defiende a Margarita, ignorante de que se trata de su madre, del delito de asesinato, cometido para pagar su examen profesional. Su brillante discurso conmueve al jurado popular y la declaran inocente.¹² Al final se cumple el augurio de que el hijo sería un gran hombre, elevado por el estudio a un nivel superior de la pirámide social, mientras ella, en el polo opuesto, permanece en el inframundo.

¹² Hechos basados en los casos de mujeres asesinas defendidas por Querido Moheno a quienes, a pesar de su culpabilidad, conseguía que el jurado, conmovido, las declarara inocentes.

En *Salón México*, la historia de dos mujeres, es un hecho sin explicación que Mercedes, la hermana mayor, ejerce la prostitución en dicho antro para pagar la educación de Beatriz, su hermana menor, interna en un colegio privado. Gana 500 pesos en un concurso de danzón con Paco, su pareja de baile, quien ignora de la existencia de la hermana. Mercedes condiciona su participación a quedarse con los 500 pesos para pagar la colegiatura de Beatriz, lo cual desconoce Paco, quien guarda el dinero para sí por más súplicas de Mercedes de que respete el acuerdo. Paco entra a un hotel ubicado frente al Salón México con una prostituta; un rato después Mercedes entra furtivamente a la habitación mientras la pareja duerme profundamente después de hacer el amor y roba el dinero. Al salir del hotel arroja la cartera a la banqueta al atravesar la calle; la recoge Lupe López, el policía del antro.

En la visita dominical a su hermana en el internado, la directora reprocha a Mercedes el abandono en que tiene a Beatriz, en contraste con las demás alumnas que reciben visitas o salen del internado desde el sábado; también le reprocha no asistir a los exámenes, a las fiestas, a las juntas de padres de familia. Mercedes entrega los 500 pesos para la colegiatura y justifica su escasa presencia por el mucho trabajo que debe desempeñar para costear la educación de Beatriz; dice viajar constantemente y que le es imposible asistir los sábados por ser su día de trabajo más intenso.

Lupe López, el policía, espera a Mercedes con la cartera en la mano afuera del internado; al verlo la invade el miedo, temerosa de que la aprehenda y la lleve a la cárcel estando con su hermana, pero el policía guarda la billetera, llama un taxi y les desea que se diviertan.

Acuden al Museo Nacional de Antropología y se detienen para conversar rodeadas de esculturas aztecas:

–No sabes qué orgullosa me siento de que sepas tanto, de que seas la primera en el colegio –le dice Mercedes a Beatriz por las explicaciones que le ha escuchado sobre los aztecas, que el espectador deduce del diálogo porque no se escucha la voz en directo ni en *off*.

–La primera no, somos cuatro las que tenemos calificaciones de diez.

–Me dan ganas de llorar de verte tan alta y tan llena de luz; eso es lo que yo soñaba para ti; que llegaras muy alto; allá donde no hay miserias ni sombras ni horrores.

Al final de la visita, Mercedes manifiesta su satisfacción por ver a Beatriz ya casi convertida en una bachillera, lo que sucedería en diciembre, “si Dios quiere”, dice Beatriz.

Al regresar a su cotidianidad, Mercedes encuentra a Paco; éste le reclama el dinero; la conduce al hotel forzosamente; don Lupe, en la puerta, vigilante los sigue con la vista; en el cuarto Paco la golpea en el rostro sin piedad; llega don Lupe; Paco le pide que, como representante de la ley, la detenga y la conduzca a la delegación de policía por ladrona; don Lupe le dice a Mercedes que se vaya, se despoja de su pistola y de su cachucha de policía, símbolos de un representante de la justicia y se lía a golpes con Paco; lo derrota y le prohíbe volver a tocar a Mercedes, a la que encuentra en el antro, sentada en una mesa con los ojos de “cotorra” por la golpiza; mientras, se escucha el danzón *Juárez no debió de morir*. Le dice admirarla por su grandeza después de saber los esfuerzos que hace para educar a su hermana, “usted es

de oro puro y el oro, pues vale donde quiera que esté, aunque sea en la basura”. Promete ser su sombra para cuidarla, “p’ a que pueda cumplir ese sacrificio tan grande que se ha impuesto y hacer que se logre su hermanita”.

–Sí, tengo que verla doctorada y casada aunque yo me quede en el lodo, aunque un día acabe como un perro. Lo único que le pido a Dios es que ella nunca sepa nada.

Don Lupe dice que aprovecha ese momento porque la ha visto cómo es en realidad, “luchando en lo más bajo para llegar a lo más alto [...]”, por lo que se trata de una movilidad social intangible, a partir de valores morales. Continúa don Lupe: “Yo en cambio no soy más que un hijo del pueblo, uno que hace veinte años viste este uniforme tratando de honrarlo; yo no soy más que un hombre pobre y honrado; el último representante de la ley”.

Viudo desde hacía diez años no se había vuelto a fijar en una mujer, hasta que la conoció. Le dice quererla y le ofrece matrimonio, su cariño y su trabajo, aunque “no me la merezco porque en resumidas cuentas no soy nadie”. Por su trayectoria pronto lo ascenderán a cabo, lo que nos habla de una movilidad social dentro de una corporación.

–“Usted sabe lo que soy, y sabiéndolo trata de levantarme hasta usted [...]” Rechaza la oferta por temor a manchar el uniforme de policía de don Lupe porque hace cualquier cosa, incluso robar, porque necesita dinero, mucho dinero para pagar la carrera de su hermana. Don Lupe promete esperar a que se libere del sacrificio que se ha impuesto, “cuando su hermanita sea lo que usted dice y se case”. Promete no decir nada.

En el examen de fin de cursos, toca a Beatriz desarrollar el tema del heroísmo; involuntariamente alude a Mercedes al decir “el que se sacrifica por los demás es un héroe o una heroína [...] hay también, escondido y oscuro, el anónimo heroísmo de la madre, que se revuelve abajo entre la miseria y la desesperación para dar un lugar en el mundo a sus hijos”, y al hijo de la directora que pelea en la guerra en el escuadrón 201: “y hay el heroísmo del que defiende a su patria”. En ese preciso instante se escucha el ruido de los aviones de dicho escuadrón, “que acaba de regresar”. “Ahí viene mi hijo”, dice la directora. No tarda en presentarse. Roberto se suma al festejo de fin de cursos; un incidente lo pone cara a cara con Beatriz; surgen miradas de atracción. Mientras tanto Mercedes en el antro roba a los clientes; uno de tantos la golpea y le deja nuevamente con los ojos “de cotorra”. Se encuentra con Paco, quien le pide regresar con él; “me duele que te rebajes con gente tan gacha”; le confiesa su amor y le ofrece hacerla partícipe de sus negocios. Mercedes lo rechaza a pesar del miedo que le tiene, “de miedo también se mata” le dice premonitoriamente. No quiere volver a verlo. Paco la amenaza con el chantaje al decirle que pronto lo necesitará porque ya sabe a dónde va los domingos.

En la visita dominical, Beatriz confiesa su simpatía por el hijo de la directora y también la simpatía que la directora muestra por la relación de ambos. Mercedes le dice que primero termine de estudiar. Por su parte, el hijo le confiesa a su madre su simpatía por Beatriz; le replica ir despacio porque todavía “es una niña; no sabemos nada de su hermana, al fin y al cabo es como su madre”, a la que conocerá el próximo domingo al salir de la misa de 11 en catedral; “¡me late que vale, y mucho!”

En el antro, Paco le pide a Mercedes acompañarlo porque esa noche tiene un negocio que le dejará mucho dinero, suficiente para satisfacer las necesidades de ambos, dejar el bajo mundo e irse a un lugar donde nadie los conozca y “vivir como gentes chichas”. Le promete fidelidad con tal de obtener su complicidad. “A mí no me embarras en tus líos”, le responde y se va. Encuentra a don Lupe, quien le advierte tomar precauciones porque Paco anda en malos negocios. Al salir del antro una vendedora de flores les ofrece una gardenia, “flor del muerto”, dice don Lupe; la obsequia a Mercedes. “Mejor la tiramos, no sea que vaya a ser de mala suerte”, le dice a Mercedes. “No, ésas son supersticiones”, y Mercedes la coloca en su pecho sobre su vestido.

A Paco lo sorprende un policía al cometer un robo; perseguido después de cometer el asalto, huye y se esconde en el cuarto de Mercedes, donde los aprehende la policía; la encarcelan el domingo que debía encontrarse con Beatriz y su novio en la puerta de la catedral. Don Lupe se ofrece de mensajero. Beatriz, sentida, se queja de la ausencia de Mercedes; don Lupe le sugiere no volver a mal pensar porque “no es más que su mamacita”. Ocho días después se lleva a cabo la entrevista; después de llevarlas a volar platican. Roberto le pide a Mercedes permiso para formalizar el noviazgo:

—Quisiera ofrecerle una gran posición, pero desgraciadamente no tengo más que mi carrera y una casa que estoy terminando... Ya me comunicaron oficialmente que me van a ascender... [...] Soy muy poca cosa para aspirar a algo tan grande.

Mercedes rompe en llanto, tal vez por comprender que Beatriz no se doctorará por terminar en el lugar convencional

de la mujer: esposa. De alguna manera significa un fracaso para ella.

La situación se complica para Mercedes al finalizar los cursos y al formalizarse la relación de los novios; termina el internado de Beatriz y Mercedes debe buscar dónde vivir dignamente, porque además de ahí debe salir para el matrimonio. La noche de navidad, en el antro, don Lupe le reitera su amor y pone a su disposición sus ahorros. Roberto, con unos compañeros, acude al antro para festejar; el patrón habla de quienes trabajan ahí; menciona el caso de una muchacha de la cual no sabe qué hace con el dinero porque aunque ficha y roba siempre anda a la quinta pregunta. Manda llamar a Mercedes; al llegar ésta reconoce a Roberto pero éste no la ve porque da media vuelta y huye. El patrón le ordena detenerse, de lo contrario no regresará al Salón México; no se detiene. Sin trabajo, don Lupe la acompaña a su cuarto; promete cambiarse de casa al día siguiente. Mientras tanto Paco se fugó de la cárcel; al abrir la puerta de su cuarto lo encuentra; le dice que va por ella porque no la puede olvidar. Al negarse Mercedes, enterado por la prensa de la boda de Beatriz con Roberto, la amenaza con desenmascararla al día siguiente. Forcejean; Paco la avienta, cae en una cómoda de la que toma un cuchillo; lo clava en la espalda de Paco una y otra y otra vez en el momento en que abría la puerta para irse; herido de muerte, todavía tiene fuerzas para tomar su pistola y disparar sobre Mercedes, que cae muerta.

Conducido por don Lupe, Roberto acude a reconocer el cadáver, mientras en la escuela Beatriz recibe su certificado de estudios, llora por la ausencia de Mercedes, ignorante de

la muerte. Llega Roberto para felicitarla, mientras don Lupe continúa su rutina de vigilar el acceso al Salón México.

Aunque Beatriz no se doctoró, los estudios le ayudaron de cualquier manera al ascenso social al contraer matrimonio con un integrante de una clase media alta.

Lola la trailera (1984), de Raúl Fernández, muestra los avances del feminismo al presentar en igualdad de condiciones a la protagonista en un mundo masculino. Ya en *La Cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez, María Félix estuvo de igual a igual con los hombres, incluida la indumentaria:

—¿Dónde llevas eso, greñudo este? le dice la *Cucaracha* a quien sacaba sus objetos personales.

—Son órdenes de mi coronel, que ordenó expulsar a las mujeres del cuartel.

—Dijo viejas, menso, y yo soy soldado y del estado mayor y hace regresar sus objetos.

María Félix entra a una cantina, espacio esencialmente masculino, como cualquier macho, sin que se cuestione su “honor”; tampoco ficha ni canta a los borrachos, a los parroquianos o por gusto, de acuerdo a la costumbre en la comedia ranchera.

“—Ábranse, jijos del aigre, que aquí entra su huracán.” Y toma tequila y se emborracha como los machos porque es una hembra, es el hembrismo, el mismo de Sara García en *Los tres García*, el de Emma Roldán en *Los hijos de María Morales* o el de *La Negra Angustias*.

A mi juicio, *La Cucaracha* es la respuesta del macho por el voto dado a la mujer en 1953 por Adolfo Ruiz Cortines; no hay que olvidar que la masculinización de la mujer es una

construcción masculina, con pocas excepciones, por ejemplo *La Negra Angustias* de Matilde Landeta. En 1956, dos años antes de filmar la película *La Cucaracha*, Macrina Rabadán y Ruth Rivera Marín irrumpieron en la cámara de diputados, espacio, como las cantinas, eminentemente masculino.

A propósito de la movilidad social vertical, el medio del espectáculo es un sube y baja, como lo muestra *Del rancho a la televisión* (1952) de Ismael Rodríguez. Al despedir al hijo del pueblo, que parte a probar fortuna como cantante, dice el presidente municipal, “vete para la capital, llega y canta y que la voz de Pungaramacutícuario sea oyida por todo el mundo como se merece”. Su ascenso se inicia a partir de su participación en el programa *La hora del aficionado*. Al superar una serie de incidentes desafortunados, con la ayuda de una mecenas y el apoyo del público, de un momento a otro se convierte en primera figura; impone condiciones (“no hay nada más bellamente embriagador que las mieles del éxito”). Gracias a la difusión de la radio, cuyas ondas se expanden por el mundo, recibe una oferta para trabajar en La Habana, de tal manera que de cargar maletas del ferrocarril en Morelia, su primer oficio, por la popularidad y el fenómeno de masas por la difusión masiva surge la posibilidad de viajar a Cuba como primera figura con un salario de 500 dólares a la semana, más pasaje de avión de ida y vuelta, metáfora de la carrera de cantantes de radio y de cine, fenómeno del siglo xx, en que el aplauso del público ascendió y descendió a numerosas figuras.

En México se desarrollaron los fenómenos llamados Dolores Del Río¹³ y María Félix, a quienes un golpe de

¹³ Desde que llegó a Hollywood, Dolores Asúnsolo López Negrete de Martínez del Río sajonizó su nombre artístico.

fortuna las elevó de la nada a la cumbre de la pirámide social, para tener a todos a sus órdenes, desde el presidente del país en turno. Durante la visita de Charles de Gaulle a México, en su calidad de presidente de Francia, ambas “estrellas” figuraron entre las invitadas de honor. En una entrevista en televisión, María Félix se quejó del descuido del centro histórico, de la basura, la mugre y el olor de orines atrás de la catedral metropolitana de la ciudad de México; se señaló la oreja y dijo “¡Ah! Pero yo sé que alguien me va a escuchar”, y, sin duda esos oídos la escucharon porque no pasó mucho tiempo para que las autoridades iniciaran la limpieza y remodelación del entorno de dicho monumento colonial. Por su parte, Dolores del Río, en su calidad de presidenta de la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México, tomó el teléfono y llamó al presidente cuando residentes de Coyoacán buscaron su apoyo para detener las máquinas, listas para levantar el pavimento, a lo que sucedería el rebanado de las casas para ampliar la avenida Cuauhtémoc hasta Miguel Ángel de Quevedo, lo que afectaría el centro histórico de Coyoacán, y desde luego llegó la orden de parar las obras. Gracias a esa llamada las máquinas no tocaron esa población,¹⁴ conurbada a la ciudad de México. Sin duda, en la infancia ambas mujeres no supusieron que llegaría el día en que, gracias al apoyo del público, tendrían acceso a la autoridad máxima del país.

María Félix, en la entrega de un premio de una asociación de periodistas cinematográficos por el éxito de *La Cucaracha* en el cine Olimpia, a la que asistí, expresó al recibir el

¹⁴ Información proporcionada por el maestro Jorge Alberto Manrique Castañeda, residente de Coyoacán.

aplauso del público: “Gracias, muchas gracias porque gracias a ustedes hago lo que me da la gana”.

Dolores, hija única, nació en Durango el 3 de agosto de 1904; tres días después el cine cumpliría ocho años de haber llegado a México, pues la primera función tuvo lugar en el castillo de Chapultepec, ofrecida al general Porfirio Díaz, y en Durango dos años más tarde. Hija única de un matrimonio perteneciente a la antigua aristocracia criolla, económicamente desahogada, recibió una esmerada educación. Contó que su meta era, como la de no pocas mujeres, casarse y tener hijos, pero al poseer una gran belleza y gracia, destacó en los años veinte en las fiestas de los altos círculos sociales de la ciudad de México, a donde su familia se había trasladado en 1911. En 1925 llegó a México un director de cine de cierta notoriedad, Edwin Carewe, con su esposa Mary Aitken en luna de miel,¹⁵ y Dolores bailó una danza española en una reunión organizada por el pintor Adolfo Best Maugard expresamente para lucirla. Fascinado Carewe por la personalidad de la joven, la llevó a Hollywood con su esposo, Jaime Martínez del Río, quien se dedicaría al teatro.

Dolores no difundiría su voz por el mundo como el protagonista de *Del rancho a la televisión*, sino su imagen de una mexicana

[...] de alta sociedad, aquella que plasmada por la cultura, los viajes y las costumbres extranjeras, conserva el sello imborrable de nuestras costumbres, la huella de nuestra tierra mexicana. [...] Allí está mi meta: todos mis esfuerzos tienden a llenar

¹⁵ “Cuatro estrellas nos visitan”, *El Demócrata* (19 mayo 1925), p. 1.

eso, que es ya un vacío en el cine, y para conseguirlo pondré mis mejores esfuerzos.¹⁶

El éxito mundial a partir de su quinta película, *El precio de la gloria* (*What Price Glory?*, 1926, de Raoul Walsh), la convirtió en una “estrella”. Confiesa que apenas llegó a Hollywood, “what a place it is!”,¹⁷ “everything happened to me! things crashed around me”,¹⁸ específicamente sus valores morales: su éxito conllevó el divorcio, que no figuraba en su meta de vida, porque se entregó con pasión a su carrera, se ocupó de su economía otrora administrada por su esposo, “por primera vez firmé cheques”, tuvo amantes, se convirtió en una mujer “mexicana y moderna” libre de ataduras tradicionales.¹⁹ Si en la ciudad de México pertenecía al círculo social más elevado, al llegar a Hollywood en calidad de desconocida hubo de luchar desde abajo como tantas otras cuyas aspiraciones fracasaron pero con el apoyo de su esposo, de Carewe, de su madre, de los publicistas; en dos años llegó a la cima de la pirámide social de Hollywood, sitio que mantuvo en México hasta su muerte el 12 de abril de 1983. Entre los numerosos reconocimientos nacionales e internacionales destaca el otorgado por Jimmy Carter, presidente de Estados Unidos, el 7 de noviembre de 1978, “por una vida dedicada a fomentar las relaciones culturales entre México y los Estados Unidos”.²⁰

¹⁶ “Dolores del Río narra su estancia en los estudios”, *El Universal* (lunes 5 oct. 1925), 2^a. Sec., p. 6.

¹⁷ PARISH, *The Hollywood Beauties*, p. 16.

¹⁸ PARISH, *The Hollywood Beauties*, p. 26.

¹⁹ REYES, *Dolores del Río*, p. 133.

²⁰ Cineteca Nacional, fondo *Dolores del Río*, sin clasificación.

María Félix por su parte nació el 8 de abril de 1914 en la pequeña población de Quiriego, en la jurisdicción de Álamos, Sonora,²¹ en una familia también tradicional, de recursos modestos al ser su padre empleado del gobierno; tuvo 12 hermanos. En Guadalajara estudió primaria; en 1930 los estudiantes de la universidad la eligieron reina.²² “Al verme por primera vez en un estrado, alta sobre la multitud, me di cuenta de que la belleza es un concepto forjado por los demás. Ellos te valoran o te desprecian, te encumbran o te destruyen. Y son ellos quienes forman, en derredor nuestro, esa aureola que nos seguirá por todos lados”.²³ Se casó con Enrique Álvarez, agente de ventas de Max Factor, del que se divorció a los pocos años. Asfixiada por los rumores y la maledicencia de los tapatíos por su condición de divorciada, se trasladó a la ciudad de México con su hijo, “no tenía grandes ambiciones económicas. Tampoco ambiciones de triunfo: me bastaba con no depender de nadie. Lo más fácil para mi hubiera sido casarme con un hombre rico para que me comprara medias, para que me diera casa, comida y sustento, pero no quería terminar tejiendo chambritas en una mecedora”;²⁴ “el cine me parecía una cosa de otro planeta”.²⁵ Aunque se le concedió la patria potestad de su hijo, su padre lo retuvo; juró que tendría suficientes influencias para recuperarlo. Un día, al caminar por la calle Palma, se le acercó el ingeniero Armando Palacios y le ofreció hacerla estrella de cine, a lo que replicó: “el día

²¹ Taibo I, *María Félix*, p. 9.

²² *María Félix*, p. s/n.

²³ KRAUZE, *María Félix*, vol. I, p. 62.

²⁴ KRAUZE, *María Félix*, vol. I, p. 70.

²⁵ KRAUZE, *María Félix*, vol. I, p. 78.

que yo entre al cine lo haré por la puerta grande”,²⁶ como en efecto sucedió en 1942 al filmar su primera película *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías), y compartir crédito con la estrella del momento, Jorge Negrete, inicio de su vertiginosa carrera; “lo difícil no es llegar, sino mantenerse”, expresó en una entrevista en televisión. En poco tiempo logró su propósito de tener suficiente influencia para recuperar a su hijo. A diferencia de Dolores, desde antes de su carrera cinematográfica inició la ruptura de las ataduras tradicionales de la mujer mexicana, al comprobar la infidelidad de su esposo. Ambas adecuaron sus valores en relación directa con su profesión. Se mantuvo en la cumbre de la pirámide social hasta su muerte, el 8 de abril de 2002. De la misma manera que Dolores, recibió numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, entre otros la medalla de Comendadora de la Orden Nacional de las Artes y las Letras del gobierno francés en 1966.²⁷

Ninguna de las dos cursaron carrera profesional. En cierta ocasión, a la pregunta sobre los recursos a los que acudía para mantener su belleza María replicó: “La belleza es mi oficio”; dio a entender que haría lo que fuese por conservarse bella puesto que ésta le daba de comer; lo anterior es aplicable a Dolores.

Gracias a la belleza, a la inteligencia, al apoyo del público, Dolores del Río y María Félix, en su origen dos jóvenes provincianas de diferente extracción social, por la vertiginosa movilidad social vertical del cine, se codearon con reyes coronados o destronados, con príncipes,

²⁶ KRAUZE, *María Félix*, vol. I, p. 79.

²⁷ *María Félix. Una raya en el agua*, p. 199.

gobernantes; del presidente de la República para abajo estuvieron a sus órdenes y recibieron reconocimientos nacionales e internacionales. Ambas llevaron por el mundo, no la voz, como era el propósito del presidente municipal de Pungaramacutícuaro al despedir al “hijo del pueblo” a probar fortuna como cantante, sino la imagen de México. Curiosamente, a pesar de romper con prejuicios ninguna de las dos se dijo feminista. “¿Qué es eso?”, preguntó María cuando en una entrevista le preguntaron si militaba en el feminismo, aunque siempre defendieron a la mujer, en particular María.

Vertiginosa movilidad social en sentido vertical, característica universal del cine. Una historia similar seguramente se puede escribir de las grandes estrellas, mujeres y hombres.

En cuanto a la película *Lola la trailera*, da un paso más en la conquista de la igualdad de la mujer al decidir manejar el tráiler que su padre compró a crédito avalado por Leoncio Cárdenas, jefe de narcotraficantes y dueño de una flotilla de dichos camiones. Al negarse a llevar droga de contrabando, los sicarios de Leoncio le cortaron las manos y lo mataron. Lola, cuyo padre la enseñó a manejar tráilers, decidió manejar el vehículo.

–Yo tomaré el lugar de mi padre y pagaré las letras que faltan”, a lo que replica su tía:

–¿Tú, una trailera? Metida entre todos esos salvajes y pelafustanes.”

–Tía, no olvides que mi padre era un trailerero.”

–¡Ay, Dios mío! Pero es un trabajo peligroso. Es un trabajo para hombres.”

–Yo puedo hacer lo que haga un hombre y además sé manejar los trailers.”

Y se convierte en trailera. Al entrar a una cantina disfrazada de restaurante, su ayudante le hace ver que no es un lugar adecuado para una mujer:

–Soy trailera. Y no puedo ser menos que ellos.

–Pero eres mujer.

–¿Y qué? Yo puedo hacer todo lo que ellos hacen.

Se sienta en una mesa y bebe como los machos; pelea a puñetazo limpio sin estar masculinizada como María Félix en *La Cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez) y *La Negra Angustias* (1949, Matilde Landeta), y sin que se cuestione su honor; viste y se maquilla con decoro, sin el *glamour*²⁸ de las estrellas, con la apariencia de una mujer común y corriente; sin lujos ni pobreza; el peinado no es de salón de belleza, al caer el cabello ligeramente quebrado sobre sus hombros; en no pocas escenas luce despeinada. En contraste, las otras mujeres visten como prostitutas, tal vez para destacar la sencillez de Lola. Tampoco los hombres son glamorosos, sino ordinarios, de acuerdo al realismo en general de la película.

Aprende a cambiar llantas sin menoscabo de su feminidad; obviamente detrás se encuentra el discurso feminista. Tal vez a la difusión de dicho discurso a un público popular y al hecho de presentar a Lola como una mujer común y corriente se deba el éxito comercial de la película, la cual

²⁸ Palabra escocesa que significa belleza misteriosa, aplicada por Joseph von Stenberg a Marlene Dietrich por la distribución de las luces y sombras sobre el cuerpo, en particular el rostro.

continúa la tradición moralista del cine mexicano de proponer vidas ejemplares. Quizá el público femenino admiró a Lola al vencer las dificultades que se le presentaron en un medio machista, esencialmente masculino, en el que la mujer cabía sólo en calidad de prostituta, en el que la lealtad al jefe del imperio del narcotráfico es la única virtud, de lo contrario se pagaba con la muerte, como su padre.

Sus opciones de ascenso o descenso social no se las imponen, como en el caso de *Crucita*, la de *Rancho Grande*; elige. Leoncio, jefe de los narcotraficantes y dueño de una flotilla de tráilers, le ofrece matrimonio, con lo que saldría de deudas y ocuparía el sitio de esposa del jefe del imperio, puesto máximo en ese mundo de la delincuencia. De la base social llegaría, si no a la cumbre, a un estatus arriba de aquel en el que nació, sin causar trastornos ni conflictos. Opta por un agente de la policía, de su propio estatus, infiltrado en los narcotraficantes. Es ella, en última instancia y de acuerdo a la película, quien decide subir o bajar de estatus vía el matrimonio porque el estudio no figuró en su meta de vida, urgida por trabajo para mantenerse a sí misma y a su tía.

Destaca en la película suplir el concepto de “honor” por el de dignidad, como sucedió paulatinamente en la comedia ranchera en la que durante más de 20 años los argumentos giraron alrededor del honor femenino o masculino; en la medida en que avanzó el feminismo, lo sustituyó el concepto de dignidad.

De acuerdo con el *Diccionario de filosofía*, y siguiendo a Kant, “todo hombre, y más bien todo ser racional, como fin en sí mismo, posee un valor no relativo (como es, por ejemplo, un precio), sino intrínseco [este valor] es la dignidad”. [...] Sustancialmente, la dignidad de un ser racional consiste

en el hecho de que [el valor] ‘no obedece a ninguna ley que no sea instituida por el individuo mismo’. La moralidad, como condición de esta autonomía legislativa es, por lo tanto, la condición de la dignidad del hombre, y moralidad y humanidad son las únicas cosas que no tienen precio”.²⁹

En *Los amores de Juan Charrasqueado* (1967), de Miguel M. Delgado, los hermanos de la muchacha seducida y convertida en madre soltera por Juan no la consideraron deshonrada ni intentaron casarla ni pretendieron matar al seductor para salvar la honra; impiden la relación por considerar que su hermana era digna de un hombre fiel, no de un mujeriego. Este cambio refleja también la paulatina superación por la sociedad de los valores relacionados con una sociedad tradicional. Recuérdese que en *Nosotras las taquígrafas*, de 1950, aunque una madre soltera integra el grupo de profesionistas sobre la cual la película no hace comentarios positivos ni negativos, una de ellas se suicida al ser abandonada por el causante del embarazo.

En *Lola la trailera* no se busca ni se crea un paisaje nacionalista, indispensable en la comedia ranchera; tampoco se “mexicaniza” la indumentaria masculina o femenina. El cine nacionalista era del pasado. De la misma manera que del argumento de *Allá en el Rancho Grande* se deduce una aguda observación de las costumbres del campo, incluido el lenguaje y la indumentaria, ese mismo cuidado, al margen de su calidad y de la obvia influencia de la serie de películas estadounidenses de *James Bond*, *Lola la trailera* reproduce el mecanismo del narcotráfico; retrata un aspecto trágico del México contemporáneo: el crudo mundo, las costumbres

²⁹ ABBAGNANO, *Diccionario*, p. 305.

y el lenguaje de los trailers sin idealizar, en el que nadie aspira a ser más de lo que es por estar conformes en el sitio social en el que están, incluida Lola al desdeñar la oferta de unirse al jefe de los narcos. Nadie plantea la educación y la superación personal como una posible vía de ascenso social o para salir de la delincuencia, como Mercedes en *Salón México* o Margot en *Las abandonadas*. El mismo conformismo o quietismo de *Los Coyotes*, los hijos de los hacendados venidos a menos de *Por la puerta falsa* dedicados al robo de ganado para sobrevivir, y del grupo de secretarías de *Nosotras las taquígrafas*.

El enfrentamiento al final de la película entre delincuentes y policía sorprende por su actualidad y realismo al mostrar a los narcos más hábiles y poderosos que la policía en el manejo de las AK de uso exclusivo del ejército, en el derribo de un helicóptero, noticia que de cuando en vez publican actualmente los diarios; pero como no debían triunfar los narcos por convenciones de la censura, triunfan los civiles personificados por Lola, convertida en heroína gracias a las convenciones del cine.

REFERENCIAS

ABBAGNANO, Nicola

Diccionario de Filosofía, actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

KRAUZE, Enrique

María Félix. Todas mis guerras. María Bonita, México, Clío, 1993.

María Félix, selección fotográfica de Enrique Álvarez Félix, México, Cineteca Nacional, 1992.

María Félix. *Una raya*

María Félix. Una raya en el agua, México, Sanborn's Hnos., 1997.

PARISH, James Robert

The Hollywood Beauties, Nueva York, Arlington House, 1978.

REYES, Aurelio de los

Dolores del Río, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1996.

SALAZAR, Rosendo

Las pugnas de la gleba, México, Comisión Nacional Editorial del PRI, reimpresión de 1972.

TAIBO I, Paco Ignacio

María Félix. 47 pasos por el cine, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1985.

