

38
2-ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS.Y SOCIALES
COORDINACION DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

ALEJANDRO GALINDO EN EL CINE MEXICANO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

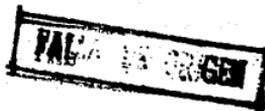
P R E S E N T A :

FRANCISCO MARTIN PEREDO CASTRO

DIRECTOR DE TESIS: PROF. ANDRES DE LUNA OLIVO

MEXICO D. F.

1990





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE DE CONTENIDO

Introducción.....	1
I. <u>Alejandro Galindo (Biografía)</u>	24
II. <u>La familia en el cine mexicano y algunas de las imágenes propuestas por Galindo</u>	31
A. Introducción.....	32
B. El origen de la ideología moderna sobre la familia.....	39
C. Cine y discurso político: soportes ideológicos.	42
CH. Un primer acercamiento. La definición de la familia	47
1. Los hijos.....	51
2. La mujer-esposa-madre.....	59
3. La casa-templo-convento.....	65
4. El jefe de familia ¿el padre o el Estado?...	71
D. Lo último en técnicas de regulación: el psicoanálisis y la infraestructura PSI.....	85
E. A manera de conclusión.....	100
III. <u>El cine de Galindo ¿Historia paralela y/o contra-historia?</u>	105
A. La sobredeterminación de la obra artística.....	105
B. El cine, fuente para el historiador.....	114
IV. <u>El cine de Galindo en el período cardenista</u>	123
<u>Tierra de emperadores. Uno de los primeros cortometrajes del realizador</u>	123
<u>Almas rebeldes (1937). El diálogo intertextual como efecto normal del juego de la influencia artística</u>	126
<u>Refugiados en Madrid (1938). Un reflejo de la política cardenista en pro de los derechos humanos y del apoyo a la República Española</u>	130
<u>Los millones de chaflán (1938) Un argumento de Galindo dirigido por Rolando Aguilar</u>	132
<u>Mientras México duerme (1938) La nota roja se convierte en fuente para los argumentos de Galindo</u> ..	134

V.	<u>Avilacamachismo y época de oro...consolidación de un estilo en el cine de Alejandro Galindo.....</u>	138
	<u>El rápido de las 9:15. Leves huellas de la oposición a los exiliados españoles y de la expatriación de los inconformes en política.....</u>	142
	<u>Virgen de medianoche (El imperio del hampa)(1941) Siete años antes de Salón México (1948) de Fernández, una trama muy similar pero con menos fortuna</u>	146
	<u>Tierra de pasiones (1942) de José Benavides Jr. La película que Galindo no dirigió por un conflicto "entre estrellas".....</u>	148
	<u>Konga roja (1943). La violencia entre los personajes deja de ser tangencial y la solidaridad se plantea como instrumento de legítima defensa.....</u>	149
	<u>Tribunal de justicia (1943) y otras cintas.....</u>	153
	<u>Cuando escuches este vals (1944) de José Luis Bueno. Un conflicto entre el director de la cinta y el Sindicato de directores, representado por Galindo.....</u>	154
	<u>Campeón sin corona (1945). La barriada y sus personajes, y la identidad del mexicano, irrumpen en el cine nacional.....</u>	156
VI.	<u>En el sexenio alemanista (1946-1952).....</u>	160
	<u>El muchacho alegre (1947) El ámbito rural como reducto del tradicionalismo y la intolerancia.....</u>	164
	<u>Capitán de rurales (1950) La provincia rural durante el porfiriato como guarida del conservadurismo y la solidaridad como única forma de defensa ante las arbitrariedades del poder.....</u>	165
	<u>Doña Perfecta (1950) La lucha entre liberales y conservadores y la contrarreforma planteadas en la película...¿un paralelismo con la contrarrevolución y el neoporfirismo que algunos autores advierten en el sexenio alemanista?.....</u>	167

<u>¡Esquina bajan! y Hay lugar para...dos (1948).</u> La utopía de los conflictos laborales y sus so- luciones, en la cinta, en relación con la polí- tica laboral del régimen.....	174
<u>Confidencias de un ruletero (1949) y Los dine- ros del diablo (1952).</u> Notaciones sobre la co- tidianidad.....	179

VII. <u>El período 1953-1970: diversificación y altiba- jos en el cine de Alejandro Galindo.....</u>	182
<u>Espaldas mojadas (1953) Una sombra en la alga- raba del desarrollismo.....</u>	182
<u>Los Fernández de Peralvillo (1953) Una familia de tantas ve naufragar a sus vástagos.....</u>	184
<u>La duda (1953) y sus similitudes con Celos (1935) de Arcady Boytler.....</u>	189
<u>La vida de Agustín Lara (1958) Un ejemplo del cine biográfico mexicano.....</u>	191
<u>Los conflictos sociales en el final de los cin- uenta y el cine sobre "rebeldes sin causa". La agudización de los conflictos en el final - de los años sesenta y la vuelta de Galindo al cine sobre adolescentes descarriados.....</u>	193

VIII. <u>En el sexenio de la "apertura".....</u>	199
<u>Tacos al carbón (1971) y el deseo de hacer ci- ne crítico.....</u>	203
<u>Ante el cadáver de un líder (1973) Un cuarto - de hotel es microcosmos representativo de la - corrupción nacional.....</u>	206
<u>El juicio de Martín Cortés (1973). Los conflic- to de la identidad nacional cuarenta años des- pués.....</u>	208
<u>...Y la mujer hizo al hombre (1974) Una visión personal sobre el período posrevolucionario y el caudillismo.....</u>	211

IX.	<u>El período más reciente (1977-1985)</u>	217
	<u>Las del talón, Que te vaya bonito y Mojados (1977)</u> La debacle en el cine de Galindo es paralela a la del cine nacional.	219
	<u>Milagro en el circo (1978), Dimas de León (1979), Cruz de olvido (1980), El sexo de los pobres(1981) El color de nuestra piel (1982) y... la lucha por permanecer.....</u>	220
X.	<u>El caso de la película Lázaro Cardenas (1985)</u>	222
	Consideraciones finales.....	228
	Notas.....	242
-	Filmografía de Galindo entre 1937-1985.....	258
-	Otras participaciones de Galindo (Argumentos, adap taciones, diálogos adicionales, etc.).....	396
-	<u>Cuando escuches este vals (1944) de Jose Luis Bue- no.La película del conflicto sindical.....</u>	403
-	<u>Premios y nominaciones otorgados a filmes dirigi- dos por Alejandro Galindo.....</u>	410
-	<u>Guiones de Alejandro Galindo existentes en la Bi- blioteca de la Dirección de Actividades Cinemato- graficas de la UNAM.....</u>	417
-	<u>Guiones de películas dirigidas por Alejandro Galin do escritos por otros autores, existentes en la bi- blioteca de la D.A.C. de la UNAM.....</u>	418
-	<u>Guiones de Galindo que cuentan con registro en la Biblioteca de la Cineteca Nacional.....</u>	419
-	<u>Relación de argumentos, adaptaciones y guiones re- gistrados por Galindo en la sección de autores del S.T.P.C.....</u>	420
-	Libros escritos por Alejandro Galindo.....	425
-	Colaboraciones de A. Galindo en la revista <u>CAMARA</u> .	425
-	Otras colaboraciones de Alejandro Galindo.....	426

- Hemerografía sobre Alejandro Galindo.....	427
- Hemerografía sobre la filmografía de Galindo entre 1967-1985.....	432
- Hemerografía sobre la película Lázaro Cárdenas... .	434
- Bibliografía sobre cine.....	436
- Bibliografía general.....	440
- Filmografía de Galindo por orden cronológico.....	444
- Filmografía de Galindo por orden alfabético.....	446

I N T R O D U C C I O N

¿ Podría ser considerada la película Una familia de tantas (1948) como representativa de una posible función exorcisadora con respecto a las imágenes sobre la familia planteadas en la historia del cine nacional y/o en la filmografía de uno de sus directores más importantes, Alejandro Galindo?.

La interrogante anterior, por descabellada que pueda parecer, surge de manera inevitable cuando se compara ese filme con la gran mayoría de los que el sobre el mismo tema se han realizado en la muy larga y accidentada - historia del cine mexicano.

Esa cinta, que deja entrever una crítica al anquilosamiento de las relaciones familiares tradicionales y - una probable propuesta para su liberalización o modernización, así como otras entre las que se encuentran Campeón sin corona (1945), ¡Esquina bajan! y Hay lugar para ...dos (1948), Doña Perfecta (1950), Los Fernández de Peralvillo (1953) y Espaldas mojadas (1953) fueron el resorte que impulsó la realización de este trabajo.

La posibilidad de acceder a dichos filmes, considerados con toda justicia como clásicos de nuestra filmografía, despertó en quien esto escribe el deseo de conocer más a fondo a su autor. Considerado como uno de los pocos capaces de retratar con gran fidelidad los tipos y el habla populares del México urbano de los años cuarenta, y de referirse a los aspectos de la vida familiar

y cotidiana con un estilo en el que la espontaneidad y la frescura lo acercaron en muchos sentidos a los exponentes del neorrealismo italiano, Alejandro Galindo resultaba ser uno de los directores más atrayentes en el cine mexicano.

Tomar plena consciencia de la necesidad de conocer más de su filmografía, para poder proceder al análisis, y plantearse el problema de cómo conseguir el mayor número posible de sus filmes, fueron los primeros pasos de todo un proceso que resultó ser una odisea por cuanto fue como un viaje largo en el cual abundan las aventuras adversas y favorables al viajero.

Pasado el inicial entusiasmo por la posibilidad de revisar ocho de los aproximadamente diez filmes considerados como claves en la carrera del realizador, hubo que hacer frente al primer gran escollo: en las instituciones más importantes dedicadas a la preservación y difusión de la cultura cinematográfica se cuenta, por lo general, con lo más sobresaliente en la producción de los directores. Imposibilitado para obtener en la filmoteca de la UNAM o en la Cineteca Nacional más de aquellos largometrajes, hubo que abocarse a la tarea de rastrear en varias otras empresas e instituciones el resto de una filmografía que consta de ochenta y cinco películas.

Los resultados de esa ardua y azarosa búsqueda pronto empezaron a manifestarse. Fue posible conocer de manera más completa la filmografía objeto de estudio y, simultáneamente, en el transcurso de la investigación, fue posible elaborar fichas técnicas muy precisas, puesto que los datos fueron tomados directamente de las cintas².

A través de la revisión se pudieron completar datos que faltaban y, en otros casos, corregir errores asentados en fichas elaboradas con anterioridad para otras publicaciones.

Otro resultado importante fue la posibilidad de localizar filmes de los que hasta hoy se tenía muy poca o ninguna información en cuanto a su argumento y realización. Ese sería el caso, por ejemplo, de Almas rebeldes (1937), que se consideraba perdida para la historia fílmica nacional, así como de otras cuyos argumentos no estaban reseñados todavía: El baúl macabro (1936) de Miguel Zacarías, Ave sin rumbo (1937) de Roberto O'Quigley, El rápido de las 9:15 (1941), Virgen de medianoche (1941), Los dineros del diablo (1952) o Raffles - - (1958) de Alejandro Galindo.

Quizá lo más interesante fue la constatación de - que Galindo no es sólo esos ocho o diez filmes por demás importantes, y que su carrera, como la de cualquier director en cualquier cinematografía -vista en conjunto y en perspectiva, puede aparecer como muy desigual, pero por lo mismo resulta muy atrayente como objeto de estudio.

Así, nos encontramos por principio con que independientemente de sus propuestas en Una familia de tantas, un buen número de sus realizaciones en los que se alude al vínculo familiar sirven perfectamente a los propósitos de un análisis sobre la ideología que en dichas cintas se maneja sobre esta institución, uno de los aparatos ideológicos de control en la esfera de nuestra cultura.

En este punto conviene hacer algunas precisiones. Desde luego que cuando hablamos de una ideología sobre las familias nos referimos, en primera instancia, a la ideología en sí misma como un "conjunto de ideas, conceptos, mitos, etc., que, ordenados más o menos sistemáticamente, representan una cierta interpretación de la realidad histórico-social y constituyen una orientación para la acción práctica en el seno de ella"³. De este modo, la ideología sobre las familias que estudiamos en los filmes mexicanos, específicamente en los de Galindo, se refiere a toda una serie de concepciones - sobre lo que se supone que deben ser la familia en sí misma, la figura paterna, la madre, los hijos, sus hábitos y costumbres y sus formas de relación, tanto al interior del núcleo familiar, como con el exterior.

Este es el principal aspecto del que se trata en el primer apartado, en el que la familia en el cine mexicano se observa desde la óptica propuesta por Jaques Donzelot en La policía de las familias. En ese texto, el autor hace referencia para su análisis a filmes como Family life, en donde "una familia obrera instalada en una casa confortable, una hija que intenta salir de ese medio, escapar a los valores de trabajo, de ahorro y de familiarización de la sexualidad; unos padres que no pueden ni quieren aceptarla y que la llevan lentamente hacia el estatuto de esquizofrénica"⁴.

El presente trabajo se basa pues en el análisis de las imágenes propuestas sobre la familia en el cine mexicano, y cabe anotar en este caso que en Una familia de tantas el personaje central, Maru, tiene una lejana similitud con el personaje de la cinta citada por Donze-

lot en tanto que, al igual que aquella, también trata de escapar al ahogo que le producen toda esa serie de valores y de normas, de usos y costumbres, de formas de ser y de hacer que le dan al círculo familiar ese carácter opresivo del que trata de huir.

A toda la anterior serie de concepciones Ayala Blanco se refiere cuando advierte que "para defender la justicia, el orden colectivo y la unidad familiar, películas como Quando los padres se quedan solos (1948) de Juan Bustillo Oro elogian, aparte del sentimentalismo y la sumisión, el autoritarismo, el fingimiento, el engaño, el "honor", el cubrir las apariencias, la seguridad inactiva el poder monetario, el chantaje moral, el peor oscurantismo con pretexto religioso y la propiedad privada. Las películas sobre la familia constituyen el género más retrogrado que ha creado el cine mexicano"⁵.

En La policía de las familias Donzelot trata de poner al descubierto todo el andamiaje que sirve de sustento a esa ideología sobre la familia cuyo origen -ubicado por el autor entre finales del siglo XVIII y principios del XIX-, obedeció a una serie de imperativos sociales, económicos y políticos, estrechamente vinculados con el afianzamiento del liberalismo como doctrina-sistema. Ese liberalismo, dice Donzelot, vio en la familia al "garante de la propiedad privada, de la ética burguesa de la acumulación, el garante también de una barrera contra las intervenciones del Estado"⁶.

De la misma forma en que el autor pone al descubierto una proliferación de tecnologías políticas, que desde el siglo XVIII en adelante se propusieron la consolidación y

preservación de un tipo de Estado liberal en el que la familia fue sólo un mecanismo de ese proceso continuo de transformación; de esa misma forma, en el presente trabajo tratamos de mostrar cómo toda esa serie de políticas condujeron a la formación de una familia-imagen, - que es la que se refleja y reproduce en los mensajes, - cinematográficos analizados.

El cómo se dió la cabal conformación de dicha ideología y cómo se trasladó a nuestro país no fue, de ninguna manera, el objetivo primordial de este texto. Partimos de su existencia y de la certeza de su aplicación en nuestro ámbito teniendo en cuenta las siguientes premisas: el movimiento revolucionario francés de 1789 y - las ideas de los enciclopedistas influyeron en los movimientos de independencia de los países hispanoamericanos, entre ellos México. En ese proceso, "gran parte del bagaje ideológico que asumimos en los años anteriores a y durante la guerra de independencia proviene de Francia más que de Estados Unidos"⁷.

Lo anterior es importante si consideramos que toda la efervescencia ideológica de aquella Revolución, plasmada en las declaraciones de derechos humanos, constituciones, códigos, etc., inspiraron estatutos similares en el mundo entero. La constitución mexicana de 1857 está dominada ideológica y literariamente por la influencia de la Revolución francesa puesto que "los derechos del hombre y del ciudadano son la base de su organización política"⁸.

Tenemos también que las normas del código napoleónico de 1804 (considerado el código liberal-burgués por excelencia), inspiraron a Justo Sierra para elaborar el -

código civil mexicano de 1861, que con ligerísimas variantes se reprodujo en los de 1866 (durante el segundo imperio), en 1870, en 1884, y en el promulgado el primero de octubre de 1932 que sigue vigente hasta hoy⁹.

Finalmente anotemos, de acuerdo con Arnaldo Córdova, que "la constitución de 1917 instituye también las garantías sociales, los derechos del hombre que trabaja, el derecho del hombre a la tierra. La herencia de la Revolución francesa no termina, se readopta combinándola con las nuevas exigencias nacidas del movimiento revolucionario de 1910 a 1918"¹⁰.

Es necesario aclarar que esta larga enumeración de las influencias que se dieron en el terreno legislativo no pretende ser una comprobación automática de que México se vió inmerso en medio de toda aquella agitación ideológica, originada en "un movimiento liberal y democrático (la Revolución francesa), cuyo primer valor político radica en la liberación de todos los miembros de la sociedad, que proclamó los derechos del hombre y del ciudadano a imagen y semejanza de ese individuo privado que ya había delineado Rousseau en El contrato social y que llamaba le bourgeois, el burgués, el hombre privado"¹¹.

En todo caso, la comprobación de estas influencias en el terreno legislativo son una prueba de nuestra pertenencia a la esfera de la cultura occidental-liberal-capitalista, y en cuanto a la relación de dichas influencias con la ideología, asistimos al hecho incontrastable de que estamos ante la norma elevada a la categoría de ley, lo cual nos la presentaría entonces como una normatividad llevada

a su máximo extremo¹². Lo anterior explicaría por qué (para ejemplificar una de las tantas concepciones sobre el papel de la mujer dentro de la sociedad), los reformadores del código civil para el Distrito Federal (1928) declaran, en su exposición de motivos -Libro primero, de las personas-, que en el nuevo reglamento "se estableció que la mujer pudiera, sin necesidad de autorización marital, servir un empleo, ejercer una profesión o industria, o dedicarse al comercio, con tal que no descuidara la dirección y los trabajos del hogar"¹³.

A pesar de que en ese mismo código se reconociera - que "la célebre fórmula de la escuela liberal, laissez-faire, laissez passer, es completamente inadecuada para resolver los importantísimos y complejos problemas que a diario se presentan en la vida contemporánea"¹⁴, e independientemente de que en él se mencione la influencia de las legislaciones como la inglesa, canadiense, alemana, suiza, española, brasileña y desde luego la francesa, lo importante a señalar ahora es que dichos códigos suelen ser una expresión muy depurada de esa ideología liberal a la que antes nos referimos, y cuyo origen se ubica en las ideas de Locke, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Sieyès, etc.

Autores como los citados fueron la fuente de legitimación de una burguesía que contaba para su época con el poder económico, pero no con el poder político, y que buscaba afanosamente no solo la resolución de su filosofía - en textos como la célebre declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, sino también la consolidación de

esa filosofía como una ideología que serviría a la larga para fundamentar mejor al capitalismo como sistema político-económico. Esa será la época en que lo político se cargue con una referencia, lo social, de modo que la escena política se convierte en la de la evocación - de un significado fundamental: el pueblo, la voluntad del pueblo, etc., originando esa edad dorada de los sistemas representativos burgueses (la constitucionalidad: Inglaterra en el siglo XVIII, los Estados Unidos de América, la Francia de las revoluciones burguesas y hasta la Europa de 1830-1834 y de 1848-1850)¹⁵.

Independientemente de todo lo anterior, no está de más recordar que a finales del siglo XIX, cuando empezó a ser muy evidente la proclividad del régimen porfiriano para copiar modas e ideas del extranjero, México se definió como un Estado de tipo liberal-oligárquico en el que el positivismo formó parte innegable de la influencia del liberalismo como doctrina-sistema-ideología. Una apreciación de Andrés de Luna nos ilustra al respecto: "El liberalismo significó una política de lucro en la estructuración de un régimen capitalista; también fue la línea política de un libre cambio de mercancías, su relación con un dominio de las leyes sobre los hombres era una de sus propuestas. Los individuos serían más libres si se sometían a las disposiciones de un aparato legal que controle y regule su proceder como ciudadanos, pero al mismo tiempo se comprometen a cumplir cabalmente con ese haz de obligaciones. La "libertad" de los liberales fue y es la libre empresa, y su complicidad con el positivismo fue más que evidente"¹⁶.

No pretendemos cuantificar con exactitud la medida ni todas las formas en las que se dió esta influen-

cia, así como tampoco ignoramos que en ella existieron las variantes y características derivadas de las circunstancias particulares de nuestro medio y nuestra historia¹⁷.

Lo importante, decíamos líneas arriba, es la consideración de su existencia como una de los factores generadores de esa familia-imagen que se refleja en nuestro cine y que resulta imprescindible analizar en tanto que tiende a afianzar y reproducir una ideología, y en tanto ponen de manifiesto que su poder deriva del hecho de que "la imagen sin duda, es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque, sin analizarla ni dispersarla"¹⁸. Esa característica del cine como uno de los medios pertenecientes al universo de las imágenes explica las finalidades con las que de continuo se le ha utilizado.

Desde el anterior punto de vista pudimos observar que un buen número de cintas mexicanas relacionadas con el tema de la familia, incluidas desde luego los de Galindo (base de este trabajo), reflejan y reproducen esa concepción sobre el núcleo familiar característico, con rasgos más o menos generales en las sociedades occidentales. Ante este panorama, ¿cómo explicarse que haya sido posible la realización de Una familia de tantas entre todos esos filmes y en medio incluso de los otros de su director?

Si tratásemos de dar una respuesta afirmativa a la interrogante inicial de este texto, llegaríamos a la conclusión de que efectivamente la cinta cumplía una función exorcista. De acuerdo a esto, ni los productores del cine mexicano ni el realizador pueden ser acusados de sostener y difundir un mensaje retrógrado sobre el círculo familiar en tanto que ellos mismos lo denuncian y critican en la película.

Por otra parte, cómo explicarse la aparente contradicción que implica el surgimiento de aquella cinta en una época y en un medio en el que la ideología oficial pareció dar un viraje hacia la derechización y el conservadurismo, enmarcados en el ámbito de una guerra fría internacional y de un anticomunismo hostil ante cualquier idea progresista contraria a lo establecido.

En la realidad la película nunca tuvo como propósito lavar culpas ni conjurar posibles condenas hacia los realidades de tan retardatarios mensajes -aceptarlo así - implicaría dudar de la sinceridad y honestidad en los planteamientos del productor-director de Una familia de tantas-. Tampoco existió contradicción alguna en cuanto al hecho de que la cinta, con propuestas denunciatorias, renovadoras, refrescantes, haya surgido en el momento que parecía ser el menos propicio para ello.

Más bien, entendemos que la cinta es perfectamente explicable en su contexto y ubicable a partir de la ideología que campeó a lo largo de todo el sexenio alemanista: la modernización, en todos sentidos, de la vida del país. En la misma medida en que se acepta que dicho régimen implicó lo que podríamos llamar de alguna manera como contrarrevolución, también se reconoce que al dar prioridad a la industrialización del país, para tratar de incorporarlo plenamente a la órbita del capitalismo internacional, se propiciaron un desarrollo y una modernización sin precedentes en la vida social, institucional y cultural de la nación.

La influencia de las modas e ideas norteamericanas se expandía por el mundo entero, y entre todas ellas desputa

ban todos los discursos en los que se hablaba de una saludable relajación en la rigidez de las relaciones familiares de modo que condujeran a un armónico desarrollo del niño y del adolescente¹⁹. Bajo todos estos discursos permeaban ya todos los planteamientos que harían del psicoanálisis, sobre todo a partir de los años cincuenta, el oráculo indispensable para explicarse los problemas del individuo -en relación con su medio en el que por supuesto la familia aparece como un factor importantísimo-, y para tratar de encontrarles una solución.

Vista en ese contexto, Una familia de tantas es una cinta en donde la modernidad de su discurso contrasta fuertemente con lo planteado hasta entonces, pero corresponde perfectamente a los discursos de modernización del país vigentes en aquel momento.

Este es el enfoque desde el cual se analizan los filmes de Galindo en el segundo apartado sobre la relación del cine con la historia. Según lo propuesto por autores como Marc Ferro, el cine siempre delata (de cualquier manera, por lo que dice o por lo que omite, por lo que muestra o por lo que oculta, de manera voluntaria o involuntaria, consciente o inconscientemente) esa imbricación con el contexto -histórico, social, político, económico, ideológico, etc., en el que se realiza²⁰.

De acuerdo con lo anterior, el cine se explica, como todo fenómeno social, por toda una serie de factores que lo sobredeterminan y que explican por qué aun las contradicciones aparentes -entre el cine y su contexto, que hacen posible una contrahistoria-, están sobredeterminadas por aquello que les permite surgir como tales, que explica la posibilidad de su existencia y que no hace sino mostrar

las como lo que realmente son, sobredeterminaciones en su mismo principio. En este sentido, aceptamos que el cine puede observar una clara correspondencia con el discurso institucional, ideológico u oficial dominantes, pero puede también contener elementos que contraríen a dichos discursos.

Lo anterior tiene como base la premisa de que no podemos aceptar tan tajantemente principios como el de que la superestructura (el Estado y todas las formas jurídicas, políticas, e ideológicas) esté total y definitivamente determinada por la estructura (base económica: fuerzas de producción, relaciones de producción, etc.). Sólo así podríamos explicar que el cine, como un producto cultural subordinado por la superestructura ideológica -determinada a su vez por la estructura económica correspondiente-, puede llegar a contener elementos que desmienten esa aparente ley de correspondencias.

En esta parte del análisis nos auxiliamos de la crítica a un mecanismo economicista y antidialéctico -en el que lo superestructural aparece siempre como simple reflejo del determinismo económico-, cuya explicación puede - quedar más clara mediante la siguiente cita de Althusser donde afirma que "en Marx la identidad tácita de lo económico y de lo político desaparece en provecho de una concepción nueva de la relación de las instancias determinantes en el complejo estructura-superestructura que constituye la esencia de toda formación social... Marx nos da - los dos extremos de la cadena y nos dice que entre ellos hay que buscar, de una parte, la determinación en última instancia por el modo de producción (económico); de la otra, la autonomía relativa de las superestructuras y su eficacia específica"²¹.

Así, el punto de vista que nos guió en el segundo apartado (cine-Historia) es el de que en la obra de Galindo es posible localizar toda una serie de sobredeterminaciones -de las que puede resultar una correspondencia o una contrariedad con respecto al discurso dominante-, las cuales influyeron en la realización de sus filmes, ya sea en las historias, en los diálogos, las condiciones de producción, etc., y que permiten relacionarlos con eventos específicos de la época de su producción.

Durante el cardenismo, por ejemplo, se consolida el sistema político que en adelante regirá al país y se vive al mismo tiempo una gran agitación política y social. Derivada de una política de masas calificada por algunos estudiosos como "populista", aquella agitación y aquel período arrojaron logros significativos. El cine mexicano de los años treinta lucha por convertirse en una industria, objetivo que conseguirá parcialmente a partir de la realización de Allá en el rancho grande (1936), de Fernando de Fuentes. Dentro de esa incipiente industria el cine de Galindo ya a mostrar todos los rasgos de ese primer cine artesanal y, a la vez, la huella de la influencia en él, aunque sea mínimamente a veces, de sucesos importantes del momento: la inestabilidad política que debió controlar Cárdenas (en Almas rebeldes, 1937), el apoyo de aquel gobierno a la República española (en Refugiados en Madrid, 1938), el control de la industria petrolera por las transnacionales (en el argumento de Los millones de Chaflán, 1938), el inicio de la transición de un México todavía rural, a uno más urbanizado (en Mientras México duerme, 1938).

En el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, que en México corresponde al sexenio avilacamachista, el cine nacional se convierte en una industria en el pleno sentido de la palabra, en parte por los beneficios que le proporciona el disponer de los mercados desatendidos por las naciones beligerantes. El cine de Galindo se consolida también temática y formalmente, de manera que casi hacia el final de ese período producirá una de sus obras más personales, Campeón sin corona (1945). En ella se hace más precisa la observación sobre los ambientes urbanos, sus personajes y su idiosincracia.

Ejemplo de esa misma atención lo serán, ya en el alemanismo, películas como Esquina bajan! y Hay lugar para... dos (1948). El tema y personajes de estas cintas hablaban de la creciente urbanización y la presencia en el cine mexicano de un sector que hasta entonces había permanecido al margen: los trabajadores. Respecto a estos últimos, la cinta planteaba conflictos sindicales y soluciones al parecer muy optimistas, comparadas con la situación real de los trabajadores en aquel sexenio.

En efecto, desde antes de terminar el sexenio cardenista se había dado una paulatina desaceleración de las conquistas obreras y campesinas. En el contexto de un gobierno -el avilacamachista- que se autotituló moderado y conciliador (con respecto a las fuerzas en pugna que parecieron volver a estar en riesgo de enfrentarse a finales del cardenismo), se dió el viraje definitivo. El pretexto de mantener la unidad ante el peligro de una nueva división interna o por la amenaza de una intervención extranjera (por la política exterior o por la guerra mundial), la necesidad de fabricar lo que no se podía importar de -

los países en guerra, así como el ahorro interno, fueron factores que obligaron a mantener la estabilidad y a iniciar la industrialización. A ella contribuyó también la creciente mediatización y sometimiento de los sectores laborales a los aparatos corporativos del partido oficial y del Estado. Esta situación se agudizó durante el alemanismo, un gobierno decidido a conseguir la industrialización "a toda costa" del país (aunque fuera a cambio de propiciar una gran entrada de capital extranjero), pero que tuvo como contraparte un relativo descuido del campo.

El caso es que ¡Esquina bajan! y Hay lugar para dos parecieron ignorar esa férrea mediatización de los trabajadores y su visión delata, aunque sea a contrario senso la interrelación entre el cine y su contexto. Asimismo, filmes como Los que volvieron (1946) y Hermoso ideal (1947) pueden ser consideradas representativas de la intervención extranjera en varios sectores de la industria, entre ellos el cine. Ambas cintas fueron producidas por la Ramex, filial subsidiaria de la poderosa corporación RKO (Radio Keith Orpheum) que tenía intereses en los estudios Churabusco, recién creados por aquel entonces.

Terminado el gobierno alemanista, en medio de un gran desprestigio del gobernante y su gabinete de "académicos", se hicieron evidentes los desequilibrios de una industrialización desordenada y de las erráticas políticas agrarias. Se patentizó también la desilusión entre la población por las corruptelas y arbitrariedades ocurridas durante el período. De ello va a quedar huella en el cine de Galindo, ya en el sexenio ruizcortinista, en cintas como Espaldas mojadas y Los Fernández de Peralvillo (1953).

La primera toca un tema que por entonces cobraría gran actualidad, el de los ilegales mexicanos en Estados Unidos. La segunda muestra un cambio en la visión del director sobre las clases medias. Del optimismo y la confianza de los protagonistas de Una familia de tantes (1948) se pasa, en Los Fernández de Peralvillo (1953), a una visión desencantada de los personajes y sus organizaciones. Era innegable que esos estratos se habían convertido en los más beneficiados por los gobiernos "revolucionarios" y crecían cada vez más -pese a que el movimiento había sido llevado a cabo por el sector campesino-. En los discursos oficiales se seguía festinando el "desarrollo" y aquella situación de aparente bonanza se vio correspondida con una estabilidad que sólo se rompería, hacia el final de la década, por los movimientos estudiantiles en el IPN y por los de los telegrafistas, telefonistas, electricistas, petroleros y, sobre todo, maestros y ferrocarrileros.

Es precisamente durante esos años de agitación social cuando Galindo se convierte en el director más preocupado por los "peligros" que amenazan a la juventud o por lo que pueda volverla "amenazante". Un buen número de sus filmes contienen regaños para un sector medio que en el cine veía compensado su miedo ante la latente probabilidad de una fractura social, que inevitablemente ocurriría hacia finales de los años sesenta. Significativamente, y después de un período de inactividad de seis años, Galindo vuelve por ese tiempo a un tipo de cine muy

similar al que hiciera a fines de los años cincuenta. Entre cintas como La edad de la tentación (1958), Mañana serán hombres (1960) y Ellos también son rebeldes (Las rebeldes sin causa) (1959), comparadas con Corona de lágrimas (1967), Remolino de pasiones (1968) Cristo 70 - (1969), Verano ardiente (1970), no hay una gran diferencia en cuanto a su visión de la juventud como una época de inexperiencia, desorientación y rebeldía.

Los conflictos ferrocarrilero y magisterial, que habían sido violentamente reprimidos durante el ruizcortinismo, se resuelven hasta el mandato de López Mateos; éste, que había dado un apoyo inicial a la revolución cubana, tiene que rectificar su posición debido a que su postura provocó gran desconfianza en el sector privado; en 1961 es aprehendido el general Celestino Gasca y otras personas, acusadas de preparar un levantamiento contra el régimen establecido; en 1962 es asesinado, junto con su familia, el líder campesino de filiación comunista Rubén Jaramillo; en 1965 se registra un importante paro de médicos residentes e internos en 59 hospitales del Distrito Federal y 48 del interior; en 1966 es dinamitada la estatua del expresidente Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, y son detenidas 33 personas acusadas de sediciosas y comunistas, encabezadas por Víctor Rico Galán y Raúl Ugaldé; en 1968 tienen lugar los acontecimientos que desembocan en la matanza de Tlatelolco.

El trasfondo de todo lo antes descrito fue una reacción ante el creciente desequilibrio en la repartición de la riqueza y el cada vez mayor endurecimiento del sistema político. Empezaba a parecer característico que el Estado

reprimiera violentamente, por medio del ejército o de cuerpos paramilitares, cualquier actitud contestataria con respecto a la vida política, económica o social de la nación.

Era muy notorio que el cine de Galindo, condicionado por la industria y por su propia fundamentación ideológica, se sumara a esa corriente en la que cintas como Los nerveros (1967) de Martínez Solares, No juzgarás a tus padres (1967) de José Díaz Morales, Cuando los hijos se van (1968) de Julián Soler y El día de las madres (1968) de Alfredo B. Crevenna, insistían en ahogar en torrentes lacrimógenos el "ruido" de los acontecimientos.

Pese a que lo ocurrido en 1968 puso en duda la vigencia del sistema político mexicano, el cine nacional acentuó su ya conocida práctica de recurrir a la táctica del aveztraz para ignorar voluntariamente la realidad. Y se hacía más evidente así el propósito de ese cine, dirigido a las clases medias, "preocupadas" por hacer volver al redil a sus "jóvenes descarriados", en momentos en los que eran precisamente los estudiantes los que daban fuertes dolores de cabeza.

El último período en el que Galindo intentaría hacer un cine de gran calidad, y que a la vez reflejara su deseo de hacer crítica, fue el sexenio 1971-1976, denominado entonces como el de la "apertura democrática" por alusión implícita a los acontecimientos inmediatamente anteriores. En el marco de aquel gobierno que pareció posibilitar también una apertura en el cine, el director dió rienda suelta a sus observaciones sobre el machismo (en Tacos al carbón, 1971), la corrupción (Ante el cadáver de un líder, 1973), el supuesto ancestral complejo de inferioridad del

mexicano -por la conquista, por el sometimiento colonial, por toda la serie de agresiones y derrotas durante el siglo XIX, por nuestra condición de mestizos, etc.-, (en El juicio de Martín Cortés, 1973), así como una visión muy personal de la época posrevolucionaria y el caudillismo (en ...Y la mujer hizo al hombre, 1974).

Si lo producido por Galindo en ese período pareció ajustarse a la euforia propiciada por una política en apariencia socializante, independentista y tercermundista, sus realizaciones posteriores a ese período descubren una serie de desvaríos que solo pueden ser reconocibles como el correlato de los que daba la propia industria del cine. A la etapa de las ficheras correspondió la exitosísima (económicamente hablando, desde luego) Las del talón (1977); al cine pirata realizado al margen de sindicatos y estudios se asemejó mucho Mojados (Wetbacks) (1977) dirigida al mercado "chicano"; a la iniciación de Televisa en la producción cinematográfica, vía Televisine, correspondió la estrepitosamente fracasada Milagro en el circo (1978).

De la misma forma en que alguna vez Buñuel confesara haber realizado películas "alimenticias", obligado por la necesidad, también Galindo deploró, en algunas declaraciones a la prensa, la dirección de algunos de sus filmes. Entre ellos cabe citar Que te vaya bonito (1977), Dimas de León (1979), Cruz de olvido (1980), El sexo de los pobres (1981) y la muy descontextualizada El color de nuestra piel (1982) producida por Conacine.

La última cinta de Galindo, Lázaro Cárdenas (1985), se vio también inmersa en ese complejo entramado de rela-

ciones que se pueden establecer entre el cine y el contexto en que se produce. La cancelación, al parecer definitiva, de su estreno, fue consecuencia innegable de la agitación política por la que atravesó el país entre la terminación del gobierno de De la Madrid y el inicio del actual. Todo esto como resultado del enfrentamiento en las elecciones entre el entonces candidato del partido oficial y Cuauhtémoc Cárdenas. A éste se le quiso impedir, con la congelación de la cinta, el usufructo del prestigio ganado por su padre antes, durante y después de su mandato.

Este sería, en general, un breve panorama de las relaciones que de una u otra manera se pueden establecer entre la obra de un creador y el medio en el que surge. Esta forma de abordar la filmografía del realizador nos da, por otro lado, la posibilidad de tratar de explicar por qué este trabajo puede tener alguna importancia. En la medida en que se tenga un mayor conocimiento sobre la filmografía de un director, es posible hacer análisis críticos que tomen la obra en su conjunto y que permitan estudiarla al margen de testimonios hemerográficos y críticas parceladas.

Hasta hoy es muy frecuente que los textos que compendian la filmografía de determinado realizador, no sumen a las ventajas de la monografía la conveniencia de un análisis o una crítica que permitan una reinterpretación o una nueva visión sobre los filmes y sus autores. Otro factor importante a destacar sería el que, aparte de haber conseguido las fichas técnicas lo más completas y precisas posible, los juicios emitidos sobre los filmes se basan en una previa e imprescindible lectura de éstos, de lo cual dan cuenta las sinopsis anexas de cada una de las cintas revisadas.

La necesidad de elaborar las fichas y las sinopsis respectivas de cada película esta plenamente justificada si consideramos que los errores y omisiones de publicaciones anteriores, v.gr. los anuarios de Procinamex, pueden influir en los resultados de las investigaciones. Además está el hecho de que no se puede trabajar con base en dichas publicaciones, sino sólo en las películas, porque una sinopsis, por muy completa que sea, nunca podrá sustituir a la película misma para efectos de estudio.

Por otra parte, es importante anotar que la filmografía de Galindo reseñada hasta el momento abarcaba sólo lo hasta lo dirigido por él hacia el año de 1961. En este trabajo se incluye la información referida a las 21 películas que realizó entre 1967 y 1985.²²

La metodología consistió, como antes mencionamos, en una rigurosa investigación sobre los filmes para analizarlos con base en los autores mencionados en esta introducción. Pero no se descartó cualquier otro tipo de archivos y documentos que reportaran alguna utilidad. De la misma manera que se llevó a cabo una ardua labor de localización de las películas, de esa misma forma se procedió para conseguir testimonios hemerográficos, carteles y hojas publicitarias, trailers o avances publicitarios, stills y fotomontajes, videos, etc., que fueron también fuente indispensable para nutrir este trabajo.

Como era de suponer, no fue posible revisar la filmografía completa del director. Sin embargo, consideramos que una muestra de sesenta de sus películas (independientemente de todas las demás que se citan y que sirvieron

como puntos de referencia y/o comparación)²³, conforman una muestra suficientemente representativa para lograr un primer acercamiento a la obra del realizador.

Con lo anterior hemos tratado de encontrar otra significación en las imágenes, en los discursos cinematográficos para conseguir, independientemente del muy necesario e importante acopio exacto y fededigno de los datos, un análisis crítico que nos acerque al cine como un medio de entretenimiento pero también, de acuerdo con Marc Ferrero, como un instrumento "cuya fijación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible detrás de lo visible", de suerte que si una película se ve siempre desbordada por su contenido, "todo ello encierra materia suficiente para una historia distinta, complementaria, que desde luego no pretende constituir una globalidad bonita, ordenada y racional, sino que más bien ha de contribuir a su afinamiento... o a su destrucción"²⁴.

ALEJANDRO GALINDO²⁵

El 14 de enero de 1906, en Monterrey, Nuevo León, nació Héctor Alejandro Galindo Amezcua, el director cinematográfico mexicano que hasta hoy ha sido reconocido como uno de los cineastas que ha sabido llevar a la pantalla los tipos y ambientes de los barrios de la ciudad.

Galindo perteneció a la pequeña burguesía que se vio afectada por la revolución. Así lo demuestra el hecho de que siendo su padre abogado al servicio de la casa Madero, hayan tenido que dejar su tierra natal debido a los problemas entre la familia de los Madero y la del general Bernardo Reyes.

Huérfano de padre a la edad de seis años, habría de enfrentarse junto con su madre y hermanos una serie de experiencias que sin duda alguna influirían después en su quehacer cinematográfico. Su madre consiguió, gracias a la intervención de Madero, un puesto de ecónoma en el Hospital General. Durante el huertismo, la familia Galindo trabajó en los comedores escolares.

En medio de la inestabilidad reinante, mientras hacían tortas para distribuir las en los comedores escolares, y asistiendo a escuelas de gobierno, el niño Alejandro Galindo transcurrió su niñez yéndose de pinta al cine.

Era la época de las películas de episodios, llamadas series, en las que Pearl White impresionaba a aquel adolescente que a los trece años decidió que "quería hacer cine". Por esa razón empezó a faltar a la escuela y a asistir a los estudios en los que se hacía el entonces cine mudo me-

xicano. Sus primeras experiencias las adquirió en los estudios México Films de Germán Camus, al lado de personajes - como Ernesto Volrath, Enrique Solís y Ezequiel Carrasco, - artífices todos ellos del incipiente cine mudo mexicano.

Entre las exigencias que en ese tiempo debía cumplir cualquier muchacho de clase media, estaba en primerísimo lugar la de hacer una carrera. Galindo, más interesado en el cine, se inscribe en la que parece ser la más corta, la de odontología. Sin embargo, esta experiencia académica se convierte en un fracaso y el muchacho, próximo a cumplir - los veinte años, decide marcharse a la meca del cine.

Indudablemente, las experiencias y el aprendizaje en Hollywood fueron también fundamentales en su desarrollo posterior, de la misma manera que lo fueron para todos los directores, actores, fotógrafos, técnicos de sonido, etc., que se incorporaron posteriormente al cine mexicano de los años treinta y cuarenta.

Los hermanos Rodríguez, Alex Phillips, Antonio Moreno, Chano Urueta, Raphael J. Sevilla, Guillermo Calles, Ramón Pereda, Raúl de Anda, Andrea Palma, Roberto Gavaldón y el propio Galindo son todos sólo parte de una larga lista de personajes que, habiendo adquirido experiencia en el cine norteamericano de la década de los años veinte, se incorporaron después al cine nacional.

Bien porque, como alguna vez anotó Emilio García Riera, "prefirieron ser cabeza de ratón, que cola de león"²⁶, o porque verdaderamente desearon poner al servicio del cine artesanal mexicano sus experiencias y conocimientos; o más precisamente porque las circunstancias de la transición del mudo al sonoro los obligaron.

Lo importante es que Galindo, como todos los antes mencionados, desempeñó en los estudios norteamericanos diversos oficios. Por intervención de su hermano Marco Aurelio, a la sazón crítico de cine, había obtenido una recomendación de los gerentes de las casas distribuidoras hollywoodenses para empezar a trabajar en los estudios californianos. Y precisamente porque según sus propias palabras, quedó muy apantallado viendo a Cecil B. de Mille dirigir Ray de reyes no pudo sino empezar barriendo y trapeando en los laboratorios fotográficos de la Metro Goldwyn Mayer.

Su primera posibilidad de ascenso se la dió su origen hispano, ya que gracias a sus conocimientos de Español, pudo después checar los textos de los títulos en los filmes dedicados al mercado de habla hispana.

Los secretos de la edición, fundamentales para todo director de cine, tuvo la oportunidad de adquirirlos como uno de los ayudantes del editor de la metro, pero también en el Otis art institute y en el Hollywood institute of script Writing and photoplay, en los cuales estudió construcción dramática y narrativa para complementar lo que aprendía en los estudios. Además, se aplicó a estudiar también teatro y actuación.

Cuando se empezaron a hacer los primeros ensayos para el cine sonoro, nuevamente sus conocimientos de Español lo salvaron. Lo que luego se conoció como cine hispano requirió de mucha gente para que hiciera los guiones en castellano, lo cual le abrió la posibilidad de ingresar a la Columbia.

Para ese entonces el joven Alejandro Galindo empieza a cobrar cabal consciencia del cine como fenómeno social, como

medio no solo para conmover al espectador, sino para manipularlo, para infiltrar ideologías y para desterrar otras. De todas estas observaciones partirán sus intentos de hacer un cine "con mensaje", intentos que podemos ver incluso en sus filmes más recientes, entre ellos El color de nuestra piel (1982) o Lázaro Cárdenas (1985).

Mucho antes de que tuviera la posibilidad de empujar al cine "como un medio de enseñanza que despierte en los individuos inquietudes de orden espiritual", Galindo tuvo que enfrentar la crisis económica de 1929. Su trabajo como escritor en la Columbia Pictures lo perdió, de la misma forma que muchos de sus colegas, y más por necesidad que por deseos, tuvo que volver a México.

Contratado para trabajar en la compañía Empire productions Co., que finalmente no fue sino un fantasma de los muchos que aparecían en el cine mexicano de la época, Galindo empezó a trabajar en la radio. Es la década de los años treinta, en México se ha iniciado el cine sonoro y Galindo recibe después de haber hecho algunos documentales, su primera oportunidad como argumentista y adaptador. La isla maldita (1934), de Boris Maicon, fue una de sus primeras experiencias antes de debutar como director.

Como adaptador para El baúl macabro (1936) de Miguel Zaccarías, como encargado de los diálogos adicionales de Avesin rumbo (1937) de Roberto O'Quigley, e inclusive como actor en ¡Esos hombres! (1936) de Rolando Aguilar, Galindo avanzó en su aprendizaje hasta que en 1937 dirige su primera cinta: Almas rebeldes.

"De esa, a la que hice inmediatamente después --se refiere a Refugiados en Madrid (1938)--, hubo una enorme diferencia". Efectivamente, a partir de ese momento se inició una -

de las más brillantes carreras en el cine de México. Una carrera que para 1945, con Campeón sin corona, mostraba ya los signos de una madurez que en la década 1945-1955 habría de proporcionar algunos de los títulos más importantes de la filmografía nacional.

Si bien, como antes apuntamos, Galindo realizó la mayor parte de su inicial aprendizaje en el cine norteamericano, su carrera, desde sus primeras incursiones en terrenos ajenos a la dirección, se desenvolvió en México. De esas primeras participaciones del director en el cine mexicano quedan hoy muy pocos testimonios, y en muchos casos éstos se reducen por desgracia a la bibliografía.

La isla maldita (1934), de Boris Maicon, la primera película en la que Galindo debuta formalmente como argumentista y adaptador, es una cinta de presidiarios, aventureros y tesoros eclesiásticos del siglo XVIII, según la sinopsis que de ella hace Emilio García Riera²⁷. Cabe anotar que en dicho filme aparece por primera vez el nombre del director en los créditos junto con otro que sería decisivo en su carrera posterior, Raúl de Anda.

En ese mismo año en que Galindo debutaba como argumentista y adaptador, debutó también un director con el cual tuvo sus siguientes participaciones. Miguel Zacarías, que había dirigido Favasadas de la vida (1934), realizó luego El Raúl macabro (1936) en la cual Galindo participó, además de adaptador, como encargado de los diálogos adicionales. De esta colaboración surgió probablemente la vehemente admiración hacia Zacarías, a quien atribuye los calificativos de "poeta y soñador" por haber intervenido en la primera versión de Sobre las olas (1932) de Raphael J. Sevilla²⁸.

La excesiva importancia concedida a Zacarías y sus filmes dejan entrever dos cosas: la primera puede ser un natural reconocimiento por las oportunidades recibidas; la segunda entraña una curiosa contradicción. En ese mismo texto, y con la misma fuerza con que alaba a Zacarías, de ascendencia árabe, Galindo lamenta en forma ácida la intervención de los refugiados españoles en el cine mexicano y critica en forma poco amable a Arcady Boytler²⁹.

Es de suponer que sus corrosivas opiniones, así como el que él realizara una cinta como Refugiados en Madrid (1938) refleja ese debate que por entonces se daba en México. La película, defensora del derecho de asilo y contextualizada en el inicio de la Guerra civil española, delata aquella simpatía con que todo el régimen cardenista apoyara a los republicanos. Pero por otro lado, y sobre todo a partir de la llegada de los exiliados, se desató una fuerte campaña de parte de los que no estaban de acuerdo con apoyarlos y recibirlos. Es posible que, contagiado por esas opiniones, Galindo también haya llegado a deplorar la presencia de aquellos visitantes entre los cuales, junto con elementos valiosísimos, llegaron otros que no pasarían de ser simples destajistas del celuloide.

Por lo pronto, y volviendo a sus antecedentes, anotemos que antes de debutar como director, Galindo "actuó" en Esos hombres! (1936) de Rolando Aguilar y se encargó de los diálogos adicionales en Ave sin rumbo (1937) de Roberto O'Quigléy. En cuanto a la primera, en la que Galindo se concretó a lucir su habilidad para mover las orejas³⁰, se trató de un filme que, pretendiendo ser un desagravio ante la condición de la heroína, una divorciada, no hizo sino reafirmar la idea que

la moral de la época propugnaba para esta clase de "personajes" del cine mexicano: estaban condenadas a la prostitución o a la soledad. A ese primer cine de prostitutas redimibles perteneció también Ave sin rumbo, en la cual Andrea Palma capitalizaba el éxito obtenido con La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler.

De todo ese primer cine en el que participo Galindo no hay nada excepcionalmente importante a rescatar, como no sea el hecho de que perteneció a lo que algunos autores llaman cine artesanal y que se caracterizó, aparte su falta de recursos de todo tipo, por pertenecer a ese periodo en el cual el cine mexicano buscaba la forma de constituirse en industria.

En ese cine mexicano de los años treinta, que buscaba aprovechar la coyuntura del inicio de la sonorización y el posterior fracaso del cine "hispano" hollywoodense, Galindo inició una de las carreras más peculiares e interesantes del cine nacional.

LA FAMILIA EN EL CINE MEXICANO
Y ALGUNAS DE LAS IMAGENES PROPUESTAS POR GALINDO.

INTRODUCCION

A partir de Cuando los hijos se van (1941), de Juan Bustillo Oro, el cine mexicano va a experimentar, a principios de los años cuarenta, la consolidación de uno de los temas más característicos, duraderos y fructíferos de su historia: el cine sobre la familia.

Desde los años treinta se habían dado antecedentes que llamaban principalmente la atención hacia la figura materna, atención que se desplazó a todo el ámbito familiar durante los cuarenta y que desembocó en un cine sobre adolescentes en los cincuenta, último reflejo de una preocupación que, pese a sus variantes, remitía a un mismo punto: la familia(31).

Este cine sobre las familias, representado por cintas como la ya mencionada Cuando los hijos se van, La Gallina clueca (1941) de Fernando de Fuentes, La familia Pérez (1948) de Miguel Zacarías, Cuando los padres se quedan solos (1948) de Juan Bustillo Oro, Azahares para tu boda (1950) de Julián Soler, y por todas las que de una u otra forma se referían al tema, tenían como características fundamentales la ahistoricidad, el anacronismo de sus planteamientos y el elogio descarado, aparte de la sensiblería, de los valores pequñoburgueses sobre los que se fundaba la sociedad a la que ese cine iba dirigido: la propiedad privada, la religiosidad hipócrita, el auto

"Todos los días y en todas partes el hombre es detenido por los mitos y arrojado a este mundo inmóvil que vive en su lugar, que lo asfixia como un inmenso parásito interno y que le traza estrechos límites a su actividad; límites donde le está permitido sufrir sin agitar el mundo... Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre"

Roland Barthes
"Mitologías"

... Las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario.

JEAN BAUDRILLARD
Cultura y simulacro

ritarismo y el egoísmo (32).

Junto a todos esos filmes antes citados, surge, en 1948, una película, Una familia de tantas, y su director es Alejandro Galindo.

Mientras los filmes del grupo artes citado proponían la consideración del hogar paterno como el único lugar posible de realización de los individuos; la sumisión y el dominio como únicas formas de relación de los hijos frente a los padres; la imposibilidad de ejercer una autonomía física o ideológica que contraviniera lo establecido por la autoridad paterna; la conformidad como última opción; la certeza de un fracaso rotundo y doloroso para quienes se atrevieran a salir del cerco familiar; frente a todo este discurso se opone el discurso que Galindo plantea en Una familia de tantas (33).

La película nos presenta una familia tipo, originada en el mismo patrón antes descrito. Sólo que en este caso asistimos a su derrumbe bajo el peso de sus ya insostenibles convenciones y consecuencia natural de los nuevos vientos de industrialización que exigían otro modelo de familia. Ante un padre autoritario y retrógrado que se opone a cualquier síntoma de cambio en las relaciones intrafamiliares, surge una hija que, haciéndose eco del discurso de su novio (heraldo de la clase media pequeñoburguesa moderna y consciente de sí misma) se rebela ante la injusticia y la prepotencia institucionales; ante la madre fantasmagórica, que sólo puede ser reconocida como tal en proporción directa a su capacidad de silencio y autohumillación, se yergue una hija que no está dispuesta a sufrir el mismo destino y que aspira a una relación más justa y equilibrada con su pareja;

junto a los hermanos pusilánimes, corresponsables de su desgracia por sumisos, aparece una hija que ejerce su derecho de autodeterminación; al lado de las hijas que esperan en el gineceo familiar a que el padre les dé el visto bueno para casarse, y al lado de las que se resignan a ser solteras por cobardes (34), surge una hija que no solo se opone a casarse con el elegido por su padre, sino que se compromete con el elegido por ella misma; frente a todos los hijos que se quedan enclaustrados en el templo familiar, temerosos de ver cumplirse en ellos la maldición de que fracasarán si se atreven a salir, Galindo nos presenta a una hija que se decide a marcharse sola.

Fue este discurso del director el que nos lleva a identificarlo como el único capaz de comprender la contradicción aberrante entre ese cine y el discurso de la clase social que lo producía y lo consumía, clase que se autonombra progresista y que hacía eco de los discursos oficiales del desarrollo y la industrialización.

Nos permite reconocer, al mismo tiempo, la dualidad de una clase que reconoce la necesidad de los cambios pero que se asusta ante ellos.

Alejandro Galindo fue el único capaz de comprender la farsa y denunciarla. En una década en la que la sociedad mexicana festejaba su supuesto avance hacia un estadio superior de desarrollo, el cine nacional proponía un modelo de familia cáduco, antifuncional, anacrónico. Por una parte, la clase media pequeñoburguesa (que ha fincado siempre su supervivencia en la clásica idea de que la familia es el pilar de la sociedad, la "célula social") era reconocida como el sector pujante de la sociedad, la fuerza motriz del desarrollo, espejismo producido por el reflejo de discursos gubernamentales.

Por otro lado, esa misma sociedad producía y consumía un cine que era la más firme apología del orden establecido puesto que al referirse a la familia, a ese "pilar de la sociedad", lo hacía considerándola como un ente inamovible, imposible de modificar. A esta visión se refería Ayala Blanco cuando al citar al cine mexicano sobre el tema nos dice que "la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto. La familia monogámica, católica y numerosa se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo al margen histórico" (35).

Frente a ese panorama de discursos contrarios, Alejandro Galindo fue el primero y quizá el único en darse cuenta de que la familia sólo puede ser el sostén de una sociedad en desarrollo a cambio de que se modifique junto con ella. Galindo fue el único que pudo ver a la familia no tanto como institución sino como el mecanismo promotor de ese desarrollo. De ahí la modernidad de su discurso, que llevó a muchos a ver en Una familia de tantas un llamado a la disolución de la familia (36) cuando en el fondo lo que hacía el director era reforzar su papel como punto de partida para un verdadero avance social.

Galindo no confundió los términos. Frente a quienes relacionaban desarrollo social con mantenimiento férreo de una institución familiar atrasada, Galindo intuyó que ese desarrollo llevaba implícito un desarrollo de la familia hacia formas modernas de relación dentro de ella y hacia el exterior. Frente a quienes se horrorizaban con la idea de que cualquier cambio en la familia era sinónimo de crisis de ella y de la sociedad, Galindo entendió que tales crisis no existían, que la familia se modifica, se transfor-

ma, se hace flexible pero no se destruye ni ha estado nunca en vías de desaparecer.

Al menos no era esa la idea que en aquel momento Galindo tenía sobre los cambios en la familia (37). Una prueba contundente es que el director no veía la transformación como una crisis, sino como una necesidad; en Una familia de tantas ésta radica en el hecho de que Maru, el personaje central de la historia se marcha del hogar para casarse y formar una familia. Distinta quizá del modelo denunciado, pero familia al fin.

En realidad, nadie estaba más alejado de querer destruir a la familia que Alejandro Galindo. En Una familia de tantas y en sus películas anteriores y posteriores a ésta, encontramos la huella de su pertenencia al grupo de directores que la defendían y que la sostenían como la base social. La diferencia estriba en la forma de su discurso con respecto al de sus colegas.

Poco importa que don Rodrigo Cataño (personaje interpretado por Soler en el filme) sea un reaccionario que muestre su conservadurismo al oponerse a cualquier variación: "la fiel observancia de las buenas costumbres forma la moral de las personas", "la virtud es fruto del sacrificio", son frases que utiliza cuando se refiere a su familia, a ese feudo del que es el dueño absoluto, de bienes y de vidas. Se opone también a los aumentos salariales y a cambiar "los sistemas contables que no han fallado desde hace treinta y cuatro años", lo cual refuerza la tesis de que para personajes como él los cambios son una amenaza.

Poco importa también que Roberto del Hierro sea ese agente externo, símbolo de la nueva clase media dinámica y admira

dora del american way of life , que llega a romper con las vestusteces ideológicas porfirianas que predominan en la familia Catáño y que Galindo satiriza, en el colmo de la ironía, cuando pone al personaje a limpiar con la aspiradora el polvo de los retratos de Porfirio Díaz y del propio Cataño.

Lo verdaderamente importante es que de la confluencia de esas dos fuerzas en pugna surge un nuevo personaje, Maru, que después de los fracasos de sus hermanos tiene la gran responsabilidad de demostrar a todos y a sí misma que es posible vencer una resistencia feroz como la de su padre sin terminar aniquilada física (Estela) o moralmente (Héctor).

Maru es un personaje que surge del enfrentamiento de esas fuerzas, pero que sin duda alguna es una especie de aleación: en ella se reúnen ambas y, a la vez, ella misma pero diferente. Porque Maru se decide a irse de su casa, pero hasta el último momento espera la conformidad de su padre; se rebela ante la sumisión de su madre, pero nunca concibe para sí misma otro papel que no sea el de esposa-madre; se marcha de su hogar sólo a condición de tener la seguridad de que va a formar otro, el suyo; porque pese a que se rebela al poder dictatorial de su padre y al opresivo vínculo familiar en que vive, jamás tiene una frase lapidaria para la institución de la que ha sido víctima.

Fue una verdadera lástima que la película no tuviera una continuación, después de la boda de Maru, que nos permitiera constatar esa refuncionalización de las viejas normas de don Rodrigo, con las nuevas, de Roberto, que apenas vislumbramos en los diálogos pero que no tenemos ya la oportunidad de presenciar.

De cualquier forma, la tesis estaba planteada, la propuesta estaba hecha; la transformación de la familia es necesaria en tanto que debe adecuarse a las transformaciones sociales; su permanencia como institución y la propia sobrevivencia de las sociedades de las que es base dependen de su flexibilidad y su permeabilidad; los peligros de una supuesta crisis que la destruye no radican en los cambios a los que se le somete, sino de la resistencia que a ellos ofrezca (33).

Por increíble que parezca estas tesis que descubrimos en Una familia de tantas, prueba de una preocupación por la familia que Galindo compartía con sus colegas, pero que él planteaba de diferente manera, no es sino el reflejo de un interés que ha existido por la familia en casi todos los pueblos del mundo y del que el cine mexicano se hizo eco.

¿De dónde surgió ese interés por la familia?

¿Quiénes fueron sus promotores?

¿Cómo evolucionó ese interés por la familia hasta llegar a plasmarse en nuestras sociedades occidentales, en las leyes y reglamentos de protección a la mujer, al niño, a la familia en general?

¿A qué propósitos sirven todos esos mensajes, progresistas o retardatarios, sobre la familia?

¿Hacia dónde apuntan las imágenes que de la mujer, los hijos, el padre, el hogar, propone el cine mexicano?

¿Qué es lo que se oculta detrás de todo ese cine sobre la familia?

¿Por qué el mismo cine de Alejandro Galindo acaba por volverse contra él al dar muestras de encuadrarse dentro de los lineamientos que cree combatir?

EL ORIGEN DE LA IDEOLOGÍA MODERNA SOBRE LA FAMILIA

El interés por la familia no surge a mediados del siglo XIX, cuando adquirió el carácter de una Sociología científica de la familia con la publicación de obras como El derecho materno (1861) de Bachofen, La sociedad antigua (1877) de Lewis H. Morgan, y El origen de la familia, la propiedad privada y el estado (1884) de Federico Engels.

Tampoco surgió a partir de todas las constituciones políticas modernas, posteriores a las grandes revoluciones burguesas, que en su gran mayoría contemplan legislaciones específicas y reglamentos para proteger a la familia en general y a sus miembros, considerados como más débiles, en particular: la mujer-madre-esposa y los hijos.

Este interés que ha llevado a reconocerle a la familia una posición singular y neurálgica dentro de las sociedades y que nos ha llevado a vivir atentos a sus más mínimas transformaciones, "a escrutar a intervalos regulares el rostro de la familia para descifrar en ella nuestro destino, a entrever con su muerte la inminencia de un retorno a la barbarie..." interés que finalmente nos ha llevado a confirmar "el espectáculo de su inagotable capacidad de supervivencia" (39) ha existido desde la antigüedad. Pero empezó a tomar su forma moderna según Jaques Donzelot, a partir de todo ese conjunto de "tecnologías políticas que van a actuar sobre el cuerpo, la salud, las formas de alimentarse y de alojarse, las condiciones de vida, sobre todo el espacio cotidiano a partir del siglo XVIII y en los países europeos, en la cuna del liberalismo como doctrina⁴⁰. Técnicas todas que en su momento inicial encuentran su polo de

unificación en lo que se llamaba entonces la policía y que Michel Foucault ha definido como biopolítica (41).

Biopolítica en tanto política reguladora de las formas de vida, o policía, no en la acepción que hoy damos al término, sino refiriéndonos a "una acepción mucho más amplia que engloba todos los métodos de desarrollo de la calidad de la población y del poder de la nación" entendamos que con biopolítica o policía nos estamos refiriendo a una especie de legislación con la que se podía regular la vida social y por ende la vida familiar. La cita que de Eléments généraux de police (1768) de Von Justi hace Donzelot nos ilustra al respecto: "La policía tiene como misión asegurar el bienestar del Estado mediante la sabiduría de sus reglamentos, aumentar sus fuerzas y su poder tanto como sea capaz. La ciencia de la policía consiste, pues, en regular todo lo que se relaciona con el estado actual de la sociedad, consolidarla, mejorarla y hacer de tal forma que todo contribuya al bienestar de los miembros que la componen. Trata de que todo lo que compone el Estado sirva para la consolidación y el acrecentamiento de su poder, pero también para el bienestar público" (42).

Partir de l hecho de la existencia de esta policía (política) que regulaba las formas de vida de las sociedades europeas a partir del siglo XVIII nos permite colegir que todo lo que dentro de aquella policía regulaba a la familia constituye precisamente LA POLICIA DE LAS FAMILIAS, o política de lo familiar, que consiste en toda la serie de regulaciones y medidas encaminadas a su preservación y desarrollo. En tanto que esta policía en general tenía la función de asegurar el bienestar social y por ende el del Estado, vemos como el interés por la familia se encuentra encuadrado en un interés más preciso por la preser

vacación del Estado.

Así, en la misma medida en que las sociedades y las formas de poder estatal se han transformado, también la familia y sus diferentes formas de regulación se han adaptado a las nuevas circunstancias; todas las teorías sobre las crisis de la familia y su posible destrucción pierden su validez y muestran su inoperancia en el momento de encuadrarlas en el estudio de las transformaciones sociales. A este respecto Donzelot se refiere a la "inadecuación de conceptos comodines como los de 'crisis' o 'contradicción'". Porque permiten ratificar las transformaciones capitales en términos de un debate simple, pero superado; difuminan su positividad y pierden su eficacia. Porque a la larga conducen a tomar por fallos decisivos, por superficies de enfrentamiento si no reales al menos lógicas, lo que de hecho tan sólo es la emergencia de nuevas técnicas de regulación. Tenaz obstinación en ver la proximidad de la lucha final allí donde tan sólo hay aparición de una nueva regla del juego social" (43).

Es justamente en este sentido en el que nos referimos a la familia en tanto que, como parte fundamental de una sociedad y de un tipo de Estado, al igual que éstos no se destruye ni ha Estado nunca en vías de desaparecer, sino que simplemente se ha adaptado a las condiciones cambiantes de una nueva forma de convivencia.

CINE Y DISCURSO POLITICO: SOPORTES IDEOLOGICOS.

Reconocida la existencia de las legislaciones sobre la protección a la familia, identificado el antecedente que le dio la base en nuestras sociedades occidentales y aceptado el hecho de que ese interés por la familia es tan sólo la cara visible de un interés mucho más profundo, que se refiere a la salvaguardia de un sistema social y de la forma de poder estatal en el que se sustenta, pasemos ahora a otro punto importante: los medios de comunicación suelen ser el eco de la ideología y de las políticas estatales de las sociedades en las que se encuentran inmersos. Hoy en día es incuestionable el hecho de que con o sin la existencia de una política de comunicación social, los medios de difusión son una parte importante para reproducir el sistema social al que pertenecen, y que si acaso llegan a lanzar algún mensaje que modifique un patrón social y políticamente establecido, lo hacen siempre en función tanto de su propia conveniencia como instituciones, como del poder al que se encuentran sujetos (44).

En el caso particular del cine han existido ejemplos tan evidentes como los de su empleo por el nazismo alemán con fines netamente antisemitas, o bien su manejo en Estados Unidos en la misma época con una finalidad claramente belicista. En ambos casos los mensajes tendían al llamamiento a la defensa de una forma de vida y en el fondo, de una forma de poder. Más concretamente podemos referirnos a la tan mencionada propagación del american way of life de las películas norteamericanas.

De la misma forma que en los ejemplos anteriores, en México el cine sirvió desde sus inicios a propósitos meramente ideológicos como lo demuestran la existencia de un cine de añoranza

porfiriana y el surgimiento de la comedia ranchera, (que fue para el cine mexicano lo que el western para el cine norteamericano: un género netamente nacional y con características muy específicas.) Ambos tipos de cine se empeñaban en la recreación de un pasado idílico que nunca existió y proponía, en un alarde de anacronismo sin precedentes, formas de vida y de convivencia social que en México estaban socialmente superadas, o cuando menos estaban en vías de serlo, a la luz de una revolución que pese a haber contado en sus bases con la participación campesina, bien pronto adquiriría el tono de una revolución burguesa tardía.

Junto a este tipo de cine surgieron dos subgéneros que son los que mejor reflejarían las transformaciones que por entonces ocurrieron en el país: los dramas sobre el ambiente ciudadano y sus personajes y el cine sobre la familia. En ambos casos se acusaba el paso de un país casi totalmente rural hacia una nación urbanizada y dentro de esta urbanización se empezaba a hacer evidente el surgimiento de una clase media que acabaría por consolidarse plenamente hacia los años cincuenta y sesenta.

Jorge Ayala Blanco refiere que en México la clase media se formó con las familias aristocráticas venidas a menos durante la revolución, con la nueva burocracia política surgida a partir del movimiento armado, con los pequeños propietarios de la naciente industria de los años treinta, con los empleados de gobierno y oficinistas en general y con los profesionistas recién egresados de las nuevas escuelas (45).

Aparte de la tradicional heterogeneidad en su conformación, el egoísmo, el individualismo y la carencia de una ideolo

gía definida, o precisamente por esa cierta indefinición ideológica, que la lleva a ponerse de parte de los sectores menos favorecidos (en la medida de su conveniencia) así como a identificarse con los estratos superiores (a los que secretamente admira y lucha por pertenecer), la clase media tiene una característica que suele hacerla aparecer incluso como despreciable a los ojos de los radicales: su escasa o nula disposición al cambio de cualquier índole. No está dispuesta, como pueden llegar a estarlo los estratos más bajos que nada tienen que perder, a exponer en una lucha los privilegios que ha obtenido con base en los principios de la eficiencia y el esfuerzo individuales. Las únicas modificaciones que acepta son las que provienen de la clase social más alta, a la que tienen como modelo, y lo hace siempre en la forma de una burda imitación compensatoria y a la vez exacerbadora de sus afanes arribistas.

Esta indisposición al cambio hace a la clase media por consiguiente, la más ferviente admiradora de valores e instituciones que le dan su fuerza y de los que a su vez es el principal soporte. Entre las instituciones más veneradas por las sociedades, en general, y por las clases medias, en particular, se encuentran, entre otras, la iglesia, la escuela y la familia. Esta última es la que recibe la mayor atención tanto de la sociedad como del Estado, en ella convergen las miradas de todos, defensores y detractores, y es hacia ella y hacia su sostenimiento como basamento fundamental de la sociedad a donde han apuntado sus mensajes los medios de difusión.

Fue en la familia y en su adoración como inamovible sujeto de culto donde el cine mexicano encontró, decíamos líneas arriba, uno de los más ricos filones de explotación. Con variantes que pueden ir de la familia rural a los diferentes tipos de familia urbana y con vertientes que ponen su atención

no sólo en la familia en general, sino también en los adolescentes y en los conflictos de la pareja, que confluyen todos ellos en un sólo vértice, la familia, se constituyó la más firme apología del orden establecido que haya conocido el cine nacional⁴⁵. En este sentido el cine no hacía sino reflejar una especie de acuerdo no escrito, pero sobre-entendido.

La triunfante "familia revolucionaria" necesitaba de toda la estabilidad posible para afianzar el poder adquirido. La naciente clase media no estaba dispuesta a perder los privilegios recién ganados con un nuevo movimiento armado que pudiera frenar de golpe sus aspiraciones pequeñoburguesas. Este acuerdo tomó carácter casi legal sobre todo a partir del sexenio 1940-1946, cuyos lemas fueron los de unidad, paz y concordia entre los mexicanos y con los pueblos extranjeros. Con esta política moderadora, el avilacamachismo quería alejar el fantasma de una nueva división interna, originada en la "radical" política cardenista, y la posibilidad de una amenaza externa, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

En el fondo, esta política no hacía sino refrendar los propósitos originales del cardenismo, más conciente de que una nueva eclosión sólo podía evitarse con verdadera justicia social. Considerada más radical de lo que en el fondo lo fue, la política cardenista asustó a propios y extraños, y de ella sólo se aprovechó la excelente infraestructura política y social que creó y que bien pronto sería utilizada para someter y mediatizar a los sectores sociales.

Por lo pronto, el avilacamachismo aprovechó el basamento que le dejara Cárdenas, pero sin dar continuidad a sus políticas. El pretexto de mantener la unidad y la estabilidad a toda costa sirvió para frenar las conquistas obreras y campesinas, aunque en los discursos políticos -y sólo en ellos- la re

volución seguía y sigue viva hasta hoy.

Si bien al interior de la sociedad era evidente la contradicción, entre los discursos oficiales que apoyaba, y entre los discursos cinematográficos que producía y consumía, al nivel de las relaciones entre esa sociedad y sus gobernantes, no había contradicción, sino sólo en apariencia, y lo que existía era ese acuerdo tácito que por otra parte no era más que uno más de los síntomas de la debilidad estructural de un Estado que empezaba a "institucionalizar" la revolución.

Por una parte se proclamaba la vigencia de esa revolución que llevaría a México por los caminos de la industrialización y el progreso. Pero por otra se proclamaba la necesidad de una estabilidad social, que implicaba control de los obreros, freno a la reforma agraria y apego y sostenimiento a las tradiciones y al nacionalismo.

Contradicción evidente pues si se toma en cuenta que una revolución no se puede dar por sectores y que un verdadero cambio sólo podía ser posible si se cambiaban las reglas de todo el juego. Sin embargo la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial vino a dar una aparente certeza en los planteamientos de la nueva política.

El ahorro forzoso y la necesidad de fabricar lo que no se podía importar de las naciones en guerra obligaron a consolidar la industrialización del país, hacia el inicio de los años cuarenta, y esa pareció ser la señal esperada para entregarse al dulce sueño de un desarrollo sostenido.

El gobierno utilizó la situación para empezar a exigir

a veces en forma muy directa, a veces más discretamente, esfuerzo y sumisión a los sectores sociales. De ellos la clase media surgida de la Revolución, también del cardenismo, tomó la estafeta para mantener ese acuerdo tácito de cambio sin cambio.

Esta situación fue la que reflejó el cine mexicano a partir de entonces.

UN PRIMER ACERCAMIENTO: LA DEFINICION DE LA FAMILIA.

Las descripciones sociológicas más elementales sobre la familia se refieren a ella como el grupo primario más importante para el hombre, la institución social básica, ya que en ella se realiza su socialización, su humanización, su propia hominización en el sentido de enculturación (47).

Una versión combinada de las definiciones que dan Henry Pratt Fairchild y Helmut Schoeck nos acerca a los elementos adicionales que pueden ser de mayor interés para efecto de su comparación con la familia que se describe en el cine mexicano. Según esto, se trata de un grupo de personas emparentadas entre sí, que viven juntas bajo la autoridad de una de ellas, generalmente la figura paterna. Esta se suele relacionar con la otra, la materna, con la que sostiene una relación sexual socialmente sancionada y más o menos permanente y con derechos y obligaciones también reconocidos socialmente junto con su prole, tanto al interior de ese núcleo familiar, como al exterior en la relación que ese pequeño grupo sostiene con los demás, con todos aquellos junto a los cuales integra la sociedad (48).

Varios puntos de esta descripción nos remiten a otras tantas imágenes propuestas de manera invariable por el cine en México.

- "Un grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas" nos habla tanto de la familia nuclear, de padres e hijos, como de las familias numerosas que se suelen retratar en nuestros filmes.

- El que esas personas del grupo vivan reunidas bajo la autoridad de una de ellas, generalmente la figura paterna, nos habla también del hecho incontrastable de que en el cine mexicano la autoridad suprema ("después de Dios") (49) es el padre que procura toda clase de beneficios pero a cambio exige un profundo respeto porque además, él tiene que responder ante la sociedad por su conducta y la de los suyos.

- Otro punto muy importante: la relación sexual que el padre sostiene con la madre esta socialmente sancionada. Para nuestro caso habrá que aclarar que antes que socialmente y aún jurídicamente, esa relación sexual sólo es permisible en los filmes mexicanos si está paterna y muy religiosamente sancionada. La práctica del sexo sin estas dos previas autorizaciones implica para las heroínas el más terrible de los castigos: acabar convertida en prostituta y en estrella de otro género de películas, no aptas para menores, las del género cabareteril del sexenio alemánista.

- La afirmación de que esa relación sancionada por todas las instancias posibles, a veces hasta por un hermano mayor u otro familiar, sea más o menos duradera es una divergencia grave con nuestro cine. En él la relación tiene que ser siempre permanente, como la de los protagonistas de Bodas de oro (1955), de Tito Davison. De ahí los durísimos ataques contra el divorcio y la amenaza latente contra aquellas que se atrevan a pensarlo siquiera: la soledad, la frustración de la maternidad, el desprestigio social y hasta el suicidio. La veneración se

la ganan los padres sólo a cambio de poner el buen ejemplo de no amenazar a la institución familiar con tal desacato y de en canocer con el compañero.

-La existencia de derechos y obligaciones también socialmente reconocidos para la pareja y su prole, tanto al interior de la familia como al exterior, nos remite a postulados fundamentales: Dentro de la familia fílmica mexicana tanto el padre como la madre y los hijos tienen un lugar y una función específicas, y cualquier intento de alteración que amenace ese orden merece el castigo inmediato. Para el padre, la obligación de proveer lo necesario para el sostenimiento de la casa y vigilar la observancia de las "buenas costumbres", pues tiene que responder de sus actos y los de los suyos ante la sociedad; a cambio tiene derecho a una obediencia irrestricta y a ser reconocido como un hombre respetable y digno. Para la mujer, el cuidado de los hijos y la casa y la función de ser el brazo ejecutor de lo dispuesto por el padre, nunca por ella, sin ninguna discusión; la sumisión y el estoicismo garantizan el derecho a recibir cada diez de mayo la confirmación de su existencia, aunque esto signifique que ella sólo se explica a partir de su función meramente reproductiva y doméstica. Para los hijos las obligaciones son la obediencia, el respeto, la disciplina, vistos como sumisión y declinación de todo anhelo de libertad física o mental. A cambio el derecho de recibir protección y una educación bajo los principios de la "buena moral o las buenas costumbres" antes mencionadas, que definidas como esfuerzo, ahorro, etc., cristalizan en elogios al egoísmo el individualismo, la mojigatería, etc.

Ahora bien, esta disposición de lugares y funciones específicos para madre, padre e hijos; su convivencia bajo una autoridad; el carácter duradero de esa relación y el reconocimiento de sus derechos y obligaciones ¿de dónde surgieron? y

sobre todo cómo acabaron por constituir esa policía de las familias a la que antes nos referimos?

A LOS PADRES DE FAMILIA

Antes de aceptar a un individuo como novio oficial de su hija, investigue sus antecedentes y conducta; preferible prevenir que lamentar.

POLICIA PRIVADA AUTORIZADA POR EL GOBIERNO.

Madero 29. Desp. 28

Teléfonos: 4-32-02

2-88-40

2-22-02

Director: AGUSTIN ALARCON.

Anuncio publicado en Exelsior el 26 de junio de 1940.

LOS HIJOS

A lo largo de toda su historia el cine sobre la familia ha postulado el principio fundamental de que el cuidado de los hijos debe estar a cargo de los padres, en el seno familiar y a veces particularizándolo como un deber maternal supremo.

En el último cine mudo mexicano la Asociación Nacional de Protección a la Infancia produjo Los hijos del destino (1929) de Luis Lezama (50), una película que a pesar del título y de su productor, parecía ser más bien una campaña proanálisis prenupciales y contra las ETS (enfermedades de transmisión sexual) como las definen los actuales programas universitarios de salud. La continuidad de estos mensajes llegaría hasta los años cincuenta, cuando junto a Los olvidados (1950) de Buñuel, aparecían filmes como Hijos de la calle (1950) de Roberto Rodríguez, donde la publicidad afirmaba que "Los pecados de los padres: el vicio, la maldad, la incompreensión, la ignorancia, la crueldad, provocan los hijos de la calle" (51).

Dentro del mismo panorama de filmes que soslayaban las posibles causas sociales y/o económicas del abandono y reducían todo a una falta de ternura, se realizó también Los hijos de nadie (1952) de Carlos Vejar Jr., reseñada por la prensa como "una cinta modesta, filmada con el plausible propósito de hacer ver a los padres la responsabilidad que tienen de educar a sus hijos" (52).

El cine de Galindo, junto con innegables valores técnicos y estéticos contenía llamados al cuidado de los propios hijos. En él, varias de sus historias aluden a la necesidad de esa atención hacia la descendencia y los gravísimos males que su falta pueden traer. En su filmografía son excepcionales

los casos como el de Precusa, Corazón de niño (1939), un infante que logra salvarse de la indisciplina y el vagabundeo para convertirse en un estudiante ejemplar, a pesar de tener en contra a un padre (Miguel Inclán) que no sólo no lo protege, sino que lo golpea por estudioso (53).

En cambio abundan en la filmografía del realizador las películas en que se lamenta la desgracia de los hijos por culpa o por ausencia de los padres. En Virgen de medianoche (54) (1941) el hampón protagonista parece ser fruto de la orfanidad, lo cual no le impide asumir él las funciones maternas para con su hermano menor (Vallarino) (); en Cuatro contra el mundo, Paco (Víctor Farra) hace confesiones a Lucrecia (Leticia Palma) permitiéndonos intuir que toda su carrera de delincuentes se debe al abandono de su padre y a una madre irresponsable, a la que "un día encontró en brazos de otro hombre", y por lo cual huyó de su casa desde los trece años. A partir de ahí "su vida se volvió una lucha por la supervivencia" (55), lo cual explicaría su permanencia al marge de la normativa social y moral.

La repulsa de Galindo contra los padres desobligados lo llevó a convertirse en el principal promotor de un cine sobre adolescentes en peligro. En ...Y mañana serán mujeres (1954) lamenta que varias jóvenes corran riesgos, y una de ellas pierda incluso la virginidad, por culpa de unos padres entregados a la superflua vida social de viajes y juegos de canasta (56). La edad de la tentación, Ellas también son rebeldes y Mañana serán hombres son casos específicos que aluden también a los padres que "creyendo cumplidas sus responsabilidades por el sólo hecho de proveer a sus hijos de los bienes materiales", los abandonan a los riesgos de la inmoralidad y la delincuencia (57).

¿Qué es lo que ha motivado este regaño cinematográfico? desde luego no tenemos razones para dudar de una preocupación sincera por parte del director. Pero tampoco hay razones para dejar de lado el hecho de que este es un discurso ya muy viejo y que en sus orígenes obedeció a otros fines, a otras necesidades.

Alrededor de 1760 empezó a surgir en Europa una abundante literatura sobre el tema de "La conservación de los hijos". Asunto primero de médicos, de administradores después y de militares finalmente, esa literatura fue el resultado de una crítica contra las costumbres educativas del siglo (58). Los puntos de ataque fueron los hospicios, la crianza de los niños con nodrizas domésticas y la educación "artificial" de los niños ricos (59).

Una costumbre común de las ciudades de la época era confiar la crianza de los hijos a nodrizas traídas del campo. Ahí estaba el origen de todo el problema, puesto que, atraídos por el lujo y el fasto de las ciudades, los habitantes del campo se trasladaban a ellas con la intención de prestar sus servicios.

La educación de los hijos al cuidado de estos personajes ocasionaba, por una parte, que esos sirvientes de las ciudades pretendiendo vivir por encima de sus posibilidades, contrajeran matrimonio y tuvieran hijos que su situación no les permitía criar, abandonándolos a cargo del Estado (en los hospicios). Por otro lado, la educación de los niños ricos a cargo de criados, sumadas a prácticas como las del fajamiento, el corsé en las niñas y el confinamiento, producía seres inútiles.

Los niños pobres abandonados a los hospicios se conver-

tían en una fuerte carga para el Estado ya que, debido a su altísimo índice de mortalidad, no permitían recuperar lo invertido en "esos bastardos empleándolos en las tareas de colonización, la marina y la milicia"

Los niños ricos, debido a las malformaciones y "depravaciones" originadas por su trato con los domésticos, y por esa educación enfocada a la compostura y los palcos, se vuelvan seres que por sus incapacidades reproducían la necesidad de aquellos, originando no sólo la decadencia de su propia clase sino el empobrecimiento de la nación por dos razones: porque al traer trabajadores del campo las ciudades originan el abandono de la tierra por las fuerzas de la producción y porque los hijos que ellos abandonan originan gastos irrecuperables para el Estado.

Podemos observar cómo el móvil de los llamados a la crianza y conservación de los niños obedeció, en principio, a criterios meramente económicos. Para impedir ese abandono de los niños, a los hospicios o a los domésticos, la solución fue "una reorganización de los comportamientos educativos en torno a dos polos distintos y con dos estrategias bien diferentes. El primero orientado hacia la difusión de la medicina doméstica para las clases burguesas. El segundo podría reagrupar bajo la etiqueta de economía social todas las formas de dirección de la vida de los pobres con vistas a disminuir el costo social de su reproducción, a obtener un número deseable de trabajadores, con un mínimo de gasto público" (60).

La difusión de la medicina doméstica en las clases burguesas se hizo bajo los mismos principios del ataque a la doméstici

dad: preparar a la madre para que supliera a la "veladoras mercenarias que son a las verdaderas enfermeras lo que las nodrizas a las verdaderas madres, una necesidad y nada más" (61).

Se dió así una alianza entre médico y madre de familia provechosa para ambas partes : el médico logró desterrar las viejas prácticas de la curandería y la mujer obtuvo una promoción social al reconocerse su utilidad educativa.

La proliferación de obras sobre crianza, educación y medicación de los niños; la implantación del médico de familia y el reconocimiento de la mujer por sus funciones maternas inciden en la reorganización de la vida familiar puesto que se abre un frente de lucha sobre la noción de vigilancia (a favor de una mirada discreta, pero omnipresente de la madre) (62).

En el caso de las capas pobres de la población el problema era, en apariencia, el mismo: la crianza y conservación de los hijos. Pero aquí no podía difundirse una medicina doméstica porque ni se contaba con los recursos para pagar un médico familiar ni las madres tenían acceso por su analfabetismo, a los libros de difusión. Todo esto no tenía la mayor importancia porque aquí se trataba más bien de difundir los mismos preceptos que en las familias burguesas, pero con propósitos muy distintos.

El mantenimiento de los hospicios, los hospitales generales, los conventos y demás organismos de absorción de los sin familia se había hecho necesario hasta mediados del siglo XVIII, - porque solo así se podía contener a todos los vagabundos que de otra forma se convertían en una fuente de peligro. Pero esto implicaba, una gran pérdida porque eran fuerza viva desocupada,

mantenida por el Estado que quería conjurar así una insurrección de los desheredados.

Esos organismos, se convirtieron en un punto de crítica, al igual que los hospicios, por las pérdidas que originaban. Y por eso mismo fueron el punto de partida de toda una serie de intervenciones correctivas sobre la vida familiar, por parte de la filantropía burguesa, con miras a reorganizar la familia popular en función de imperativos económicos-sociales (63).

Esa economía social que mencionamos líneas arriba, disfrazada mediante la filantropía, tuvo entre sus primeras manifestaciones la creación de sistemas de ayuda para las madres pobres que, sin ese apoyo, se veían impelidas a abandonar a sus hijos. De la paulatina generalización de estas ayudas para madres solteras, primero, y para las madres viudas cargadas de hijos, para las madres de familia numerosa y más tarde para las madres obreras, surgen las ayudas familiares a principios del siglo XX (64).

La creación de las primeras asociaciones protectoras de la infancia y las campañas para difundir el matrimonio entre las clases pobres son otros tantos instrumentos de promoción de vida familiar entre las capas populares, promoción que va a contar con otro medio más eficaz: la creación de la vivienda social tal y como aparece fines del siglo XIX.

La importancia de todos estos medios de apoyo a la vida familiar tuvo implicaciones muchísimo más profundas de lo que pudiera sopecharse. Por el momento nos referiremos al hecho de que todas esas ayudas se proporcionaban a cambio de que las

capas populares aceptaran la penetración de los consejos sobre la crianza de los hijos que las familias burguesas querían difundir dentro de ellas.

Estas familias y el Estado cubrían así un doble objetivo:

Se liberaba al poder estatal de la pesada carga económica que los niños abandonados significaban, y se aminoraba así el incremento de futuros vagabundos y delincuentes que se convirtieran en una amenaza para el orden público.

Esta promoción de la protección de los niños por sus propias familias, evita el desperdicio de fuerzas productivas que aquellos vagabundos y delincuentes significaban. Se planteaba así la posibilidad de asegurar no solo la reproducción de fuerza de trabajo, sino del futuro mercado del consumo que la expansión industrial traería consigo.

Finalmente, originada en esa necesidad de preservar a los niños, se daba la primera posibilidad formal que las clases burguesas incidieran sobre las clases pobres a través de la difusión de unas mismas normas que en rigor tenían distintas finalidades para cada grupo social(65).

En este punto es donde se originó esa relación de influencia y de deseo de imitación entre las clases sociales actuales. La familia clase mediera moderna, producto de las transformaciones económicas y sociales, acusa esa suerte de interacción entre los propósitos originales de la conservación de los hijos: Su propia reproducción como clase (propósito original burgués) y la reproducción de las fuerzas productivas.

De ahí pues que los mensajes difundidos por el cine sobre

el cuidado de los hijos tenga en su gestación finalidades muy distintas de las que a simple vista se podría advertir en ellos, si se les observa sólo en el marco del sentimentalismo y el romanticismo con que suelen ir acompañados.

En cada película mexicana en que los padres son llamados a procurar una buena educación para sus hijos se encuentra, la tente, la exigencia económico-social que exige una reproducción constante y segura de la población que, como ejército industrial de reserva y/o como mercado de consumo, coadyuvarán a la reproducción del ciclo del capital y de un Estado que, so pretexto de procurar lo mejor para sus ciudadanos, encomendará el cuidado de los hijos a los padres, pero siempre vigilándolos a través de normas y reglamentos precisos, verbi gracia todos aquellos que pueden otorgar o quitar la patria potestad sobre la prole, según circunstancias específicas previa y legalmente establecidas.

LA MUJER: ESPOSA - MADRE

Película: Raffles (1958)

Escena: Despedida final entre Raffles y su novia antes que él sea encarcelado. El la insta para que lo olvide y rehaga su vida y ella se niega justificando la larga soledad que le aguarda, aparte de su amor, porque "las mujeres estamos hechas para la espera. Siempre estamos en espera de un hombre. Tu eres el hombre al que yo quiero esperar". (66)

Película: Esposa te doy (1956)

Escena: Discusión entre Amelia, mujer divorciada, y Chofi, una joven que está a punto de serlo y a quien para convencerla le dice: "La felicidad de una mujer está en hacer feliz a su marido" (67)

Película: Ellas También son rebeldes (1959)

Escena: Hacia el final de la película el Dr. Rentería (López Tarso) se dirige, en un discurso televisivo, a las "Pobres rebeldes sin causa, que si llegan a casarse sin recursos espirituales para retener al marido fracasan como esposas. Sin la maduración de la personalidad son incapaces para constituir la amiga y compañera del ser amado". A esas mismas rebeldes el Dr. Rentería les ha advertido antes que si viven en el vacío de la imitación de falsos ídolos, si prefieren el dinero fácil y la diversión, su destino inexorable se reduce a cinco opciones: la soledad, el fracaso, el manicomio, morir asesinadas o el suicidio. (68)

Película: ... Y la mujer hizo al hombre (1974)

Cartel publicitario:

¿Hasta donde puede llegar un salvaje con la ayuda de una mujer?

¿Que tiene que hacer una mujer para llevar a un hombre de la bestialidad a la civilidad?

(En las fotos Patricia Aspíllaga, solícita, acomoda la capa militar sobre los hombros de Erik del Castillo).

"Una película en la que una mujer es la mejor arma de un hombre importante".

"Y la mujer hizo al hombre... una nueva imagen femenina".

"Una película que acaba con el mito de la mujer como devoradora de hombres". (69)

Película: Ellas también son rebeldes (1959)

Hoja publicitaria

- 1.- ¡Una película que demuestra de lo que son capaces las mujeres cuando no se les orienta por el camino del bien!
- 2.- ¡La furia femenina desatada! ¡frenéticas! ¡diabólicas! ¡implacables!
- 3.- En maldad y fiereza... ¡Ellas superan a los hombres!
- 4.- Por su natural refinamiento... Por su encanto... Por su sexto sentido... Por su perfidia... Ellas son insuperables en el mal.
- 5.- El problema de las mujeres que llevan su rebeldía hasta el escándalo, la depravación y el delito, solapadas por una sociedad indiferente, por una educación frívola y por una tolerancia excesiva y criminal.
- 6.- El terrible dilema que encaran las muchachas de hoy ¡El final de una ruta sin propósito!

- 7.- Enfrentarse a una mujer es siempre desventajoso... Enfrentarse a una mujer dedicada al mal, es un suicidio.
- 8.- ¿A quién culpar? ¿A una sociedad frívola? ¿A una educación equivocada? Quizá esta rebeldía obedezca a un impulso íntimo, incontrolable... (70)

Película: Mañana serán hombres (1960)

Escena: entre el director de cine y su esposa.

-Isabel: ¿Quieres decir que he fracasado?

-Enrique: Socialmente has sido un éxito.

-Isabel: Entonces, sé franco conmigo Enrique. ¿Andas con alguna actriz?

-Enrique: (scribiendo) no Isabel, todavía no conoces a las actrices. Jamás podrían compartir su vida con un director. Ellas ansían sus propias glorias, ambicionan brillar solas, por sí mismas, sin que nada ni nadie les haga sombra. Ellas no nacieron para ayudar. Quieren que el hombre las sirva, no ellas servir al hombre.

-Isabel: Esa forma de pensar ¿No te parece que se antoja un tanto egoísta?

-Enrique: (Reflexivo) Tal vez... Pero también se me ocurre pensar que la mayoría de los matrimonios de hoy truenan precisamente por que la mujer quiere brillar en el mundo y no en su hogar. Se olvidan de que han de servir al hombre, por que él tiene que servir a sus semejantes.

-Isabel: (Con voz trémula) ¿Y yo no te he servido?

-Enrique: Sería injusto decir que no. Me has ayudado mucho Isabel. Relaciones - negocios, en eso te admiro. Pero a cambio de lo que he logrado con tu ayuda, - la casa de Acapulco, ésta, el terreno del Pedregal, los coches, en fin, todo es to me hace sentir cobarde, comodino, miserablemente egoísta, como que ya no importa que película hacer, sino hacer dinero y más dinero, como único fin. A veces me siento culpable, como que estoy robando a la gente de lo que Dios, probablemente, quiso hacerles llegar a través de las facultades que a mi me dió. Una mujer nos puede llevar al crimen, pero no la esposa. Mucho menos que ella espere que él se niegue a sí mismo. El hombre ansía una compañera de penas y alegrías compartir la vida con él, no sólo las comodidades... y el lujo.

-Isabel (Con voz melosa) ¿Te puedo pedir una cosa?

-Enrique: Dí

-Isabel: ¿Me dejas hacer la lucha y tratar de ser esa compañera que tú quieres?

-Enrique: (Conmovido, le besa la mano) Te necesito Isabel. Nunca el hombre se ha sentido tan solo como en esta época. (71)

La selección de las imágenes sobre la mujer, propuestas a partir de cinco películas diferentes no encierra otro propósito que el de plasmar algunas proposiciones de una ideología preexistente en el cine mexicano y el cómo se ha expresado en el celuloide.

Ciertamente, justo y preciso es aclararlo, Galindo no ha sido el único expositor de esas ideas. Podríamos decir que películas como Doña Perfecta y Una familia de tantas lo convierten en uno de los más equilibrados.

Pero justamente eso es lo que más sorprende a quien habiendo visto su gran película de 1948, asiste a la constatación de que fué Galindo también el argumentista, adaptador y director de todos esos filmes que después de treinta años nos sirven para ubicar una visión sobre el papel que se atribuye a la mujer en el cine mexicano.

En principio se dirá que es posible un romanticismo como el de la protagonista de Raffles; que no tiene nada de malo pedir a las jóvenes que se preparan para ser buenas esposas (aunque alguien dirá socarronamente que para retener a un marido se necesita algo más que recursos espirituales); se dirá también que no hay nada criticable en ese cuadro de armonía, diálogo comprensión que pretende apantear la escena entre el director de cine y su esposa.

Lo que pasa es que la forma de tales planteamientos puede causar, aparte de la aprobación de unos, la molestia o la risa de otros. Y nada de eso es importante. En nuestro caso el interés radicaría en tratar de explicar el por qué de tales mensajes.

Sin necesidad de profundos análisis podemos darnos cuenta de que las frases publicitarias de Ellas también son rebeldes parecen advertirnos contra el enemigo al que haya que vencer y someter. Vemos también como los textos de... Y la mujer hizo al hombre, pretendiendo ser una reivindicación al afirmar "acaba con el mito de la mujer como devoradora de hombres" son en realidad una reafirmación de la dualidad atribuida por el cine mexicano a la figura femenina: es devoradora, prostituta, adúltera o es mujer de su casa, servidora incondicional de su marido, de sus hijos y nada más.

Aún más todavía, ese apoyo y esa comprensión solicitados a la mujer se traduce en unos términos que en el fondo exigen de ella una renuncia absoluta a toda posibilidad de una vida individual, de una realización personal o profesional.

Por eso la premisa de la que parten todos los filmes mexicanos sobre la familia: el papel de la mujer está en la casa como guardiana del hogar. Nada de intentar escapar a una obligación congénita ni de intentar otra vida que no sea la de esposa-madre. Su felicidad estará dada por la felicidad de sus hijos, y esposo y su recompensa serán los trabajos adicionales que cada diez de mayo le traigan a su casa, y el premio de verse retratada en infinidad de películas, a partir de Madre querida (1935) y Mater nostra (1936).

Para las jóvenes que se opongan o piensen siquiera en apartarse del buen camino (lease matrimonio-casa-esposo-hijos) la sentencia admonitoria: la prostitución, el repudio social, la miseria, la soledad, el manicomio, o el suicidio.

Los ejemplos de este cine son incontables, aparte de los filmes antes citados de Juan Oro y Gabriel Soria, podemos referirnos a un buen número de los protagonizados por Libertad Lamarque, -decana de las madres sufrientes- gran parte de ellos dirigidos por Miguel Zambrano; a casi todos en los que Sara García aparece como madre (después sería la abuela del cine mexicano) y cuyo máximo fue Cuando los hijos de van (1941) de Bustillo Oro.

En el cine de los treinta Ave sin rumbo (1937) de R.O'Quigley negaba a - Andrea Palma (Ana) toda posibilidad de ser feliz con Arturo de Cordova (Juan) porque su pasado no la autorizaba a ser madre y compañera, y se iba del puerto renunciando no solo a su felicidad, sino decidiendo de paso la del hijo que esperaba. (72)

Dentro de la línea de crítica a quienes se apartaban de su misión, Galindo se refirió a Las divorciadas (1943) y a Las infieles (1953), que como las protagonistas de Confidencias de un ruletero (1949) sembraban en el hombre Ladada (1953) y cuyas historias, de paso, dejaban entrever una gran desconfianza por los salones de belleza y las féminas que a ellos acuden. (73)

La condena para las que atentaran contra su función reproductora se plasmo en Tu hijo debe nacer (1956) (74) donde director y productor hubieran de someterse a una censura que ni por exigencia médica justificaría un aborto. Nada de atentar contra el ejército industrial de reserva y/o mercados de consumo. El Derecho a la vida (1948) de Mauricio de la Serna, proponía en su publicidad que cada una de estas madres ha cometido ese pecado... Si la sociedad las juzgara, las condenaría... pero cual sería el veredicto divino? Razones de Estado o de religión - que en el fondo apuntan a un mismo objetivo- imponen una visión maniquea e hipocrita. Esa imagen, es la que llama la atención, la de la mujer como infiel, adúltera, asesina o como su rigurosa contraparte, la de la madre prolífica, servil y sometida a los dictados de su función de esposa-madre,

"La máxima y exclusiva realización femenina según la lastimera idiosincracia mexicana" (75).

Nadie puede pretender justificar el aborto o la infidelidad o el divorcio sin arriesgarse a recibir un repudio unánime, pero es completamente válido oponerse a una imagen femenina sin matices que la sitúa en esas dos únicas facetas para negar que la vida del hogar no se contrapona con su propia posibilidad de desarrollo profesional, intelectual y emocional (76).

Ya habíamos mencionado, al referirnos a la cuestión de la crianza de los niños, los filmes que deploraban la falta o la irresponsabilidad de los padres. Casos específicos de filmes de Galindo que aluden a la ausencia de la madre son El muchacho alegre (1947), El último round (1952) y Las del Talón, en donde los casos respectivos de rebeldía, peligro y delincuencia se podrían explicar a partir de la carencia materna. (77)

Citemos ahora el caso que más nos sirve: Esquina bajan (1948)* En este filme Galindo nos presenta a un Gregorio del Prado que, abandonado por su esposa, se va a vivir con la prostituta Kitty (Katty Jurado) y se entrega a una vida de francachela que lo lleva a sufrir un accidente. El camión que conduce, al ser arrollado por un tranvía, provoca una serie de heridos y su propio encarcelamiento.

La constatación de que el hombre extirpado del seno familiar no puede sobrevivir es aquí contundente. Más la tesis muy comprensible y todo, tiene algo más en el fondo: el hombre sin familia corre peligro y es a la vez un peligro para la sociedad.

De la certeza de tal situación partieron todos los esfuerzos de la filantropía y del Estado por instituir el matrimonio, la vivienda popular y todo tipo de asistencias sociales. En un principio, como vimos antes, las campañas pro-matrimonio estuvieron inscritas en el deseo de luchar contra las cargas públicas de la asistencia a los niños abandonados. Mas a mediados del siglo XIX el matrimonio entre las clases populares no servía para lograr la transformación del modo de vida obrero... Las uniones, aún legalizadas, no eran duraderas ni apartaban al hombre de los vicios y las promiscuidades. "El futuro esposo sólo da este paso a regañadientes, debe arrastrarlo la mujer. Y si la recepción no es excesivamente cordial, todo está perdido. El hombre, contento con tener un pretexto se retira con aire soberbio" (78).

La razón de esa reticencia se debía según Donzelot, a que para el obrero el matrimonio estaba asociado a la adquisición de un "estado" (tienda, carnicería, oficio, terreno, etc.) por medio de la dote que tradicionalmente proporcionaban las familias o las municipalidades. La paulatina reducción y desaparición de esas instancias y el desplazamiento de trabajadores de los dos sexos, y su consecuente separación de los lazos familiares y territoriales, provocó la proliferación de muchas mujeres pobres que sin esa dote quedaban fuera del juego de alianzas y uniones provechosas, y por tanto expuestas a "aventuras" (79)

La única forma de reemplazar ese capital que ya no podían aportar fue con su trabajo doméstico cualificado, revalorizado elevado a la categoría de oficio.

"Las obras de Jules Simón celebrarán a partir del segundo imperio un gran descubrimiento: la mujer, la mujer de su casa, la madre atenta es la salud del hombre; el instrumento privilegiado de la civilización de la clase obrera. Basta con modelarla para ese uso, proporcionarle la formación necesaria, inculcarle los elementos de una táctica de abnegación para que triunfe sobre el espíritu de independencia del obrero y de sus hijos." (80)

En realidad, obras como la citada festinaban no solo ese paso preliminar de convertir a la mujer en el ama de casa ideal, sino también, de acuerdo con -

Ma. Luisa López Vallejo, la futura consolidación de la madre como "recreadora incesante de pautas socioculturales determinadas". (31)

Esta decisión de estabilizar la vida familiar en la clase obrera significó la modificación y/o la adopción de reglas con urgencia. De ellas la primera manifestación sería la legislación del trabajo femenino, primero, e infantil, después.

El trabajo de la mujer en el mercado industrial se veía como negativo por varias causas; al tener que trabajar descuidaban a sus hijos; como su trabajo era el peor pagado, ejercían una fuerte presión sobre el salario masculino y a veces lo desplazaban; eso provocaba que el obrero perdiera sus privilegios sobre la mujer y los hijos, o bien que se volviera un irresponsable explotador de mujeres y niños, lo cual a la larga amenazaría a las fuerzas productivas de las naciones.

Combatiendo todas esas calamidades se perseguía un fin único: preservar a la mujer para el matrimonio. A esa lógica "lo social" sumó la de la preparación para la vida familiar la conyugalidad de las mujeres, su ejercicio y sus deberes. "Desarrollar la enseñanza doméstica, permitir a la joven, la viuda, y ocasionalmente a la esposa, tener acceso directo a un trabajo remunerado, crear para las mujeres carreras específicas que las preparen efectivamente para la vida familiar, evitar que las obreras caigan en la prostitución y, finalmente, reducir la rivalidad entre hombres y mujeres inscribiendo las carreras sociales de las mujeres como una prolongación de sus actividades domésticas... La entrada de las mujeres en el mercado de trabajo no se encuentra frenada, sino dispuesta siguiendo un plan que introduce en la carrera femenina el principio de una promoción que pasa por la adquisición de una competencia doméstica. El trabajo industrial de las jóvenes, de las mujeres solteras y de las esposas pobres es reconocido como una necesidad ocasional, pero no como un destino normal. Si el hombre mejora su situación por la estabilidad y el mérito profesional, ella podrá quedar en el hogar y desplegar las competencias, que harán de este un verdadero hogar. Y después, sobre la marcha, orientarse hacia profesiones administrativas, asistenciales y educativas, que corresponden más a su vocación natural." (32)

La mayor prueba de que esta tendencia en la preparación de la mujer para la vida doméstica no ha variado en lo absoluto, al menos no en México, la dan Brígida García y Orlandina de Oliveira al afirmar, con base en información estadística de los años 1980-83, que "Las ocupaciones que desempeña la población femenina en gran parte de los casos son prolongaciones de las funciones maternas y domésticas; por ejemplo, maestras, secretarías, enfermeras... (33)

Esta cita final nos muestra la intención original de todos los llamados que hoy se siguen haciendo a la mujer para que recuerde que antes que todo, su función es la de madre y esposa.

Los mensajes cinematográficos no solo difunden tales llamados, sino que lo hacen mediante un chantaje atroz en el que a la cursilería se unen la amenaza velada y el homenaje hipócrita. Tras las lágrimas de todas las madres del cine mexicano que se han resignado a vivir como apéndice de sus maridos y al cuidado de sus hijos está el reconocimiento de quienes exigen que, para mantener a los trabajadores y sus hijos bajo control, la mujer tenga que sacrificar su coexistencia social mediante un sacrificio y una renuncia de sí mismas que tienen como premio el ver a Marga López llorando en La sombra de los hijos (1963) de Rafael Baledón o en Corona de lágrimas (1967) de Alejandro Galindo. (34)

No se piense que el chantaje se ha hecho sólo con relación a los hijos y los deberes domésticos. El miedo de que la mujer se emancipara en cualquier forma de sus funciones de control sobre esposo e hijos lo reflejó el cine mexicano desde sus primeros años sonoros en películas como Mujeres de hoy (1936)

de Ramón Peón, donde se criticaba la influencia de las mujeres "modernas" norteamericanas sobre las mexicanas que se atrevían a fumar (55) y que sin duda alguna llegarían a ser Mujeres culpables (1941), como el sugestivo título reseñado en carteleras cinematográficas 1949-1950 y del que no se sabe más. (56)

Para los años cincuenta el propio Julio Bracho se escandalizaba ante las Mujeres que trabajan (1952) que marcaba una continuidad que llega hasta hoy. Y si alguien tiene alguna duda basta preguntarle porque se siguen impartiendo los cursos de cocina, bordado, decoración y actividades domésticas a las estudiantes de secundaria.

Con la misma intensidad con que desde pequeña, al exigírle contarse de determinada manera, escribir con dulzura y hablar en voz-baja, con recato a la mujer mexicana se le impone una enojosa condición que bien se resume en términos de pasividad secreta y recepción eterna (57); con esa misma intensidad se la prepara para que haciendo uso de esos mismos atributos (impuestos por la fuerza violenta de la costumbre) se convierta después en la mayor chantajista y manipuladora del hogar. Se la convierte en un ser sometido, silencioso, pero a la vez se le deja saber que si bien su existencia no tiene sentido fuera de la vida doméstica, dentro del recinto doméstico, ella tiene un poder que puede (y debe) ejercer, aunque sea subrepticianamente, para contribuir a la estabilidad de su familia y principalmente de la sociedad (58).

LA CASA TEMPLO CONVENTO.

Película: CUANDO LOS PADRES SE Quedan SOLOS (introducción con voz en off)

Esta es una ciudad mexicana que puede estar situada en cualquiera de los estados de la República. En ella hay muchas casas, naturalmente, y rara será la que no pueda darnos tema para una historia. Pero hoy hemos elegido esta que aquí aparece, sencilla, alegre, sin pretensiones, como ustedes la ven. Fue la primera gran ilusión de sus dueños, lograda a costa de innumerables esfuerzos y sacrificios. de esto hace muchos años. Pero... entramos en ella. Podemos visitarla con toda tranquilidad porque no hay nadie. No es que esté vacía y mucho menos que sus paredes encierren algún misterio, no, Es que sus moradores han salido. La señora fué a la iglesia. El señor a charlar un rato en el restaurant de Belardino y a tomarse una copa, que a veces son dos. Aprovechemos y entremos en la alcoba de Los Esposos Cifuentes, protagonistas de nuestra historia. Es una estancia santificada por el amor más noble y honesto, que por serlo fué fecundo. Ya ven ustedes no hay más que una cama, grande, espaciosa, es la misma que Don Roberto y Doña Cristina compraron al casarse, y la compraron buena porque sabían que era para toda la vida. Aún duermen en ella y en ella piensan morir, y si su deseo se cumple, en el mismo minuto y abrazados como dos ramas de un sólo y viejo tronco. Dicen que el sanatorio es más comodo y más higiénico. Es posible que así sea. Pero, deveras da gusto contemplar la alcoba donde nacieron todos los hijos de una pareja humana. Es como un nido que cuando los críos lo abandona para volar por su propia cuenta conserva el calor de sus corazones y el eco de sus primeros trinos. Los de este nido volaron hace mucho tiempo(89).

El Cine Mexicano ha descrito desde sus inicios muchos tipos de casas, como La Casa del Ocho (1933) de Fernando de Fuentes, que tuvo en Casa de vecindad (1947) de Juan Bustillo Oro su segunda versión, y que describía los avatares de la vida de familia en un vecindario; otras como La casa de la Troya (1947), donde los estudiantes decentes podían encontrar a la novia ideal, lo contrario de lo que se encontraba en Casa de mujeres (1942) Gabriel Soria y (1966) Julián Soler; algunas más como la Casa de la Zorra (1945) de Juan J. Ortega, que con medios no tan decentes permitía a su heroína redimirse como madre; y otras como Casa de muñecas (1953) de Alfredo B. Crevenna, donde contraviniendo los propósitos originales de HERNIK Ibsen, autor de la pieza teatral que inspiró el título del filme, (solo eso) se reforzaban las propuestas del cine mexicano sobre la familia.

En este cine las películas muy raramente tenían nombres que llevaran inserta la palabra casa. No lo necesitaban. La alusión a ella estaba implícita pues la familia-institución es inconcebible sin ese soporte material. Sin ese "Santuario del hogar mexicano rico en tradiciones de nobles costumbres" (90). La mujer no podría ejercer con prolijidad ese apostolado maternal que se le exigía, ni tendría donde recibir los homenajes de diez de mayo y de Nochebuena. Para el padre las implicaciones eran las mismas: su casa era el símbolo de su solvencia no sólo moral, sino económica; el feudo donde podía ejercer su dominio absoluto y recibir el reconocimiento exterior.

Para los hijos del cine mexicano sobre las familias era la prolongación del vientre materno. Para ellos "todo conflicto y sufrimiento deriva de la necesidad de alejarse de los "seres queridos" o de que ellos se alejen, de estar obligados a experimentar pasiones y sentimientos casi siempre funestos, de romper la ligazón preservadora con el vientre omnipotente. Ninguna casa debe embargarse en 10 de Mayo" (91)

A esa casa regresan, sin excepción todos, los hijos descarriados que se atrevieron a trascender los límites de la cerca del jardín y que fraguaron con ello su propia desgracia, como Analia (Marina Tamayo) y José (Carlos López Moctezuma) en Cuando los hijos se van.

A la sólida estructura de concreto que guarda a una familia decente se acogen los solterones (Joaquín Pardavé) (92), que son en sí mismos la confirmación de la imposibilidad de vivir al margen de la sacrosanta institución-construcción. Como por ejemplo en Acuerdate de Vivir (1952) de Roberto Gavaldón, donde una libertad Lamarque desdenada por su novio corría a desahogar sus ansias maternas auxiliando a una madre paralítica (Carmen Montejo), a la que de paso le ganaba el marido y los hijos.

La familia, como institución, no se concibe sin la necesaria construcción que la cobija. En ella sus integrantes están seguros, a salvo, fuera de ella acechan los peligros. Si se quiere gozar de la protección en el seno familiar se precisan la obediencia y la resignación. "Pero si sobreviene la desobediencia, amerita la expulsión (de la familia, del recinto) la espalda de los suyos, el silencio reprobatorio, el suicidio moral". (93)

Cuando los padres se quedan solos (1948, Bustillo Oro), deben tener un lugar (una propiedad) donde llorar y encanecer mientras esperan el inevitable regreso de los hijos ingratos. La peor tragedia que puede ocurrir a los padres es quedarse sin ese baluarte de la propiedad privada que asegura la tranquilidad de la vejez. Y por salvar una casa hipotecada los hijos son capaces de morir heroicamente para rescatar las letras que ponen a sus padres en riesgo de quedarse, aparte de solos, pobres (94)

Precisamente el apego por la propiedad y la necesidad de contar con un medio de control físico y moral, son los imperativos que subyacen en los tiernos homenajes de este cine a la familia y su espacio físico.

Todas las estrategias de la familiarización, que se implantaron en la segunda mitad del siglo XIX en Europa, no habrían arrojado los resultados deseados, si no se hubiera apoyado en una serie de herramientas, que daban a la mujer de las capas populares la posibilidad de ejercer sus controles sobre los hijos y el marido.

Aparte de la enseñanza de la higiene doméstica, la instrucción primaria, la instauración del descanso en los fines de semana, etc., la mujer recibió a fines del siglo XIX, como principal instrumento la "vivienda social". Prácticamente se saca a la mujer del convento para que saque al hombre del bar, dándole un instrumento, la vivienda, y su modo de empleo: excluir a los extraños y tratar de que entren el marido y los hijos. (95) Se planteaba la necesidad de cubrir un doble objetivo. Lograr una vivienda que fuera algo intermedio sobre la fórmula de la

guaridá y el cuartel y a la vez combatir a estos dos. La guarida era ese tipo de habitación insalubre, los sótanos y cuchitriles en los que vivían las capas pobres de las ciudades europeas. Los cuarteles eran una especie de campos en donde vivían una gran cantidad de individuos bajo un régimen uniforme. Ambos casos entrañaban los peligros de la promiscuidad y la imposibilidad de aplicar ningún reglamento. Atacando a las guaridas se les restaban su valor como lugar de defensa y autonomía. Eliminando los cuarteles se eliminaban los peligros de una incitación al motín en los conglomerados que los componían.

La vivienda social no se dió en un principio como una propiedad particular al obrero, sino que se le asignó en función de ciertas condiciones de admisibilidad "que garanticen la moralidad de los habitantes so pena de expulsión... El apego del obrero al orden público está garantizado por el deseo de conservar su vivienda, y si él falla, su mujer se encargará de ello." (96) El segundo objetivo nació en la necesidad de establecer una relación de mutuas vigilancias del poder público y la mujer sobre el marido, del marido sobre la mujer, de ambos sobre sus hijos y del Estado sobre todos ellos. El diseño de una vivienda lo suficientemente pequeña como para que ningún extraño pudiera habitarla, y, a la vez, lo suficientemente grande como para que los padres pudieran disponer de un espacio separado del de los hijos (a fin de que pudieran vigilarlos en sus ocupaciones y no ser observados en sus retozos) permitía la posibilidad de quitar "a la vigilancia disimulada lo que tendría de vejatoria si fuera más aparente, pero que permite conservar lo que tiene de eficaz" (97).

La fórmula de la vivienda social vino a convertirse en una solución a los problemas de la insalubridad, de la falta de control sobre la población cuya excesiva autonomía la ponía en peligro o la volvía peligrosa. Concebida como un espacio lo suficientemente amplio como para ser higiénico, lo suficientemente pequeño como para que sólo pudiera vivir en él la familia, la vivienda se volvió un medio similar y complementario a la escuela, debido a que por su distribución permitía una mayor vigilancia y control de los niños.

Con esta medida se vino a cerrar el círculo de las tácticas iniciadas con los llamados a la "conservación de los hijos", que sumados a la preparación de la mujer para cumplir con sus funciones domésticas, acabaron por desembocar en la familia "protectora" que tanto elogian los filmes mexicanos.

La promoción de esta necesidad educativa partió, como ya vimos antes, de las familias burguesas y se difundió sobre las capas populares originando que mientras las mujeres ricas encontraban cierta continuidad entre sus actividades familiares y sus actividades sociales, las mujeres pobres recibieran la misión de velar por la retracción social de su marido y de sus hijos.

Forjadas a partir de la proyección de cada uno de sus miembros sobre los demás, en una relación circular de vigilancia, las familias populares no sólo forjan un cordón sanitario de protección para sus hijos (objetivo original de las familias burguesas), sino que se ajustan al modelo pedagógico, similar al de las escuelas, en donde la norma de la libertad vigilada permite hacerlo retroceder y contenerlo bajo esas instancias de control.

Donzelot refiere que la "vivienda social" surgida a finales del siglo XIX, cuyo mayor exponente fueron las "casas baratas" (lo que aquí se llama vivienda de interés social), fué precursora de las viviendas de renta limitada" (98).

En México el símil de tales habitaciones existió en el siglo XIX, entre los trabajadores de la industria textil (la más importante entre 1867-1884), en la forma de vivienda de renta que los propietarios proporcionaban a los que en rigor constituyeron el primer proletariado industrial. "Un marcado paternalismo impregnaba las relaciones entre los dueños de las fábricas textiles y sus obreros, quienes recibían de los primeros vivienda, iglesia, tienda y escuela; los patrones solían dictar disposiciones y reglamentos de trabajo y hasta administraban la justicia y prohibían la lectura de periódicos, panfletos o libros so pretexto de protegerlos de los vicios. La renta de la vivienda que los patrones proporcionaban a los trabajadores les era descontada del salario y hacían uso de ella dentro de un marco de restricciones, por lo que quienes no recibían vivienda de las empresas tenían una vida más privada y libre, aunque fuera en inmundos cuartuchos de casas de vecindad" (99)

El Imparcial anunciaba en 1906 las invitaciones de la Compañía de terrenos de la calzada de Chapultepec, S.A. "para comprar lotes en la nueva colonia Roma Sur. En 1915 se anunciaban lotes desde dos pesos el metro en las colonias El Jardín del Valle y en "Los portales a los dos lados calz. de Tlalpan. Para 1922 se insistía en el "Fraccionamiento" de la Lama, en terrenos de la Condesa, situado dentro de los límites de la ciudad de México, siendo la prolongación natural de la colonia Roma. Viva usted en la ciudad y disfrute, a la vez de los encantos del campo" (100).

En ese mismo año de 1922 había tenido lugar el movimiento inquilinario en Veracruz, con brotes en México y otras ciudades. "Si bien el movimiento inquilinario se nos presenta, en primera instancia, como un conflicto meramente local, una vez que lo ubicamos dentro del marco general de la historia de México en la época posrevolucionaria entendemos que dicho movimiento revela un profundo descontento por parte de las clases sociales oprimidas y un malestar cuyas causas tenían raíces en la política porfirista y en la incapacidad, hasta ese momento, de la Revolución de 1910 para solucionarlo" (101).

Solamente los gobiernos posteriores al cardenismo, sobre todo el alemán, darían gran impulso a la instauración de la vivienda de interés social que evolucionó hasta llegar a lo que hoy son instituciones como el FOVISSSTE, INFONAVIT, y otros.

Se había descubierto una forma de conciliar el principio de la propiedad privada y "la tumba del motín", como afirmaba en 1850. A Taillefer,

el médico de la ciudad Napoleón de París en De las ciudades obreras y de su necesidad por higiene y tranquilidad pública (102).

Tales disposiciones, sumadas a la competencia doméstica exigida a la mujer popular, eran una forma de "hacer atractivo ese habitat que pasa de una fórmula ligada a la producción y a la vida social, a una concepción basada en la separación y en la vigilancia. Que el hombre prefiera lo de afuera, - el ambiente de los bares, que los niños prefieran la calle, su espectáculo y sus promiscuidades será culpa de la esposa y de la madre" (103).

Tras los films sobre la familia se esconde siempre la concepción del hogar como esa especie de invernadero que a las ventajas del cordón sanitario une las del medio del control discreto pero eficaz.

Por eso en variascintas mexicanas, en cuanto los hijos ponían un pie en el asfalto los padres se preguntaban angustiados ¿Con quien andas nuestras niñas? (Gómez Muriel) y dedicaban todos sus afanes a evitar que sus retoños se convirtieran en Los hijos de la calle (1950) de Roberto Rodríguez.

En el cine de Galindo los ejemplos del peligro de salirse de la institución-construcción iban desde Los Fernández de Peralvillo (1953) donde los personajes regresaban a su casa de vecindad después de experimentar los sabores de la vida en las Lomas y con gente de mucho dinero; en Esposa te doy (1956) luego de decir no al divorcio, la pareja volvía a su moderno condominio; Eduardo (Fernando Luján) era el único de todos los jóvenes en La edad de la tentación (1958) que sufría el desenlace funesto de morir asesinado a manos de una prostituta y un narcotraficante, con los que se había enredado porque vivía solo en México, separado de unos padres radicados en Guadaluajara muy ricos y viajadores; Héctor (Alfonso Mejía), no fué uno de Los que mañana serán hombres (1960) pues murió asesinado por una pandilla de porros al salir muy noche de casa de un compañero con el que había ido a estudiar; la joven asesinada en La mente y el crimen (1962) sufrió tal suerte por huir de los problemas familiares que le obligaron a salir de su casa; a la vecindad de Corona de Lágrimas (1967) regresaban también los descarriados Fernando (Enrique Lizalde) y Edmundo (Juan Ferrara) luego de sus respectivos fracasos como esposo de una millonaria posesiva, el primero, y rescatado de la prisión en la que había caído por ambicioso, el segundo. Finalmente citemos el caso de Raúl (Carlos Piñar) en Cristo 70 (1969) quien después de huir de casa por un regaño paterno se convertía en aero-secuestrador-ladron y moría ahogado por uno de sus compañeros (104).

También fué Galindo uno de los pocos directores en sobreponerse ante estos afanes de condenar cualquier síntoma de autonomía juvenil, por medio del muy dudoso recurso de ponerlos siempre en peligro si se soltaban de la mano de sus padres.

El mejor que ningún otro, denunció las desventajas de tener que soportar ambientes de opresión y confinamiento en el hogar para quienes aspiraran a una liberalización de sus relaciones con el mundo.

Galindo manifestó su inconformidad por el autoritarismo exagerado a través de personajes femeninos como Martha (Sara Montes) en El muchacho alegre (1947), Maru (Martha Roth) y Estela (Isabel del Puerto) en Una familia de tantas (1948), y Rosario (Lsther Fernández) en Doña Perfecta (1950).

En todos los casos se trataba de mujeres que para escapar al ahogo y al aniquilamiento total, se veían obligadas a llegar a recursos extremos, como los de Martha y Maru en Una familia de tantas. Sin descontar que el aborrecimiento hacia los opresores llegara a patentizarse como entre Rosario y Doña Perfecta.

Las implicaciones de los mensajes que en el cine sobre la familia se vierten con respecto al hogar-construcción son muchísimo más bastas y profundas de lo que pudiera suponerse. No sólo está la ya mencionada necesidad de enraizar en el espectador el anhelo de contar con una propiedad, sino la necesidad de anclarlo y controlarlo a través de ella. Por conservar la el ciudadano estará dispuesto a sujetarse a las restricciones conductuales que se le quieran imponer. "Tener una habitación propia es un deseo, pero también un control"(105).

Si a lo anterior sumamos el hecho de que la casa es, en el fondo, ese recinto que permite establecer un límite sanitario, con respecto a las contaminaciones del exterior que puedan dislocar a la familia(106), y si agregamos finalmente que la casa es el recinto ideal para la preservación, difusión y recreación de las virtudes (femeninas sobre todo) de la vida pequeño burguesa, tenemos que la casa se vuelve más que otra cosa, un cerco.

Una familia de tantas y Doña Perfecta son dos ejemplos, los más ilustrativos en Galindo. En ambos casos Galindo denuncia que la palabra casa adquiera todas las connotaciones de una prisión. En Una Familia de Tantos Estela (Isabel del Puerto) recibe a su novio en días y horario previamente establecidos por el director del penal, Don Rodrigo Cataño (Fernando Soler) quien además de esto impone severas restricciones en cuanto al uso del baño y los horarios de las comidas. Para que el cuadro penitenciario se com-

plete hay que agregar que el Sr. Catño no sólo fija los horarios de visita (para el novio de Estela), sino que estas se realizan en la sala y bajo la rigurosa vigilancia de la guardia Doña Gracia (Eugenia Galindo.) por otra parte, en esta misma película, así como en Doña Perfecta. los jefes de familia (Soler y Del Río respectivamente) encierran literalmente, a sus hijas - para salvaguardarlas de las peligrosas ideas modernas o liberales que Roberto del Hierro (Silva) o Pepe Rey (Navarro) les puedan contagiar y de las - que Galindo se muestra partidario en ambos casos. .

De la misma forma en que las bestias salvajes se saben dueñas de un territorio, en tanto que no lo abandonen o sean lanzados de él por otro miembro más fuerte de la manada, de esa misma manera (irracional) el ciudadano común se sabe dueño de su vida y propiedades en la medida en que el deseo de poseerlas le obliga a no despegarse de ellas y, sobre todo, en la medida en que no quebrante las reglas sociales, morales, legales y políticas que le permiten ser poseedor.

EL JEFE DE FAMILIA: EL PADRE O EL ESTADO

La figura paterna no ha merecido la misma profusión de filmes que la madre en el cine de familias. Al menos no con el mismo sentido, ni con la intención de instituir el día del Padre con la misma firmeza con que se pugna por la instauración del 10 de Mayo. Quizá porque en muchas de las historias el padre aparece como una figura autoritaria en exceso, inflexible. Y entonces la madre se convierte en un personaje que, dentro de su sumisión, es capaz de ser lo suficientemente absorbente como para contener el llanto de todos aquellos que quieran depositarlas en su regazo. Pero este paño de lágrimas no es sólo eso, puesto que de sus capacidades hidráulicas resulta un poder amortiguador ante cualquier intento de rebelión a la autoridad paterna. Las madres siempre aconsejan resignación, obediencia, y nunca dudan en justificar cualquier abuso de autoridad aludiendo al amor filial que, se supone, existe detrás de cualquier aparente injusticia. Ante el incontenible llanto de una madre los hijos violentos se dulcifican, los ateos se vuelven religiosos, los desobligados estudian o trabajan y todos acaban por comprender que sus padres sólo han querido llevarlos por el "buen camino", entendido este por la observancia irrestricta de los principios y valores preestablecidos. Así todos acaban por ajustarse a las normas y la película tiene un final feliz.

Todo lo anterior nos lleva a comprender que, cuando menos en esta primera instancia, el timón para mantener a flote el barco familiar ha estado a cargo de la madre. Como en una especie de microcosmos el padre personifica al Estado y la madre al gobierno. El primero representa a esa "institu

ción de la sociedad autorizada y pertrechada para el empleo de la fuerza, es decir, para ejercer un control coercitivo sobre sus miembros y en defensa del orden. Comprende las tradiciones, los instrumentos políticos tales como las constituciones y todas las instituciones y convenciones relacionadas con el empleo de la fuerza. Su agente es el gobierno, a quien se ha confiado la responsabilidad de llevar a cabo los fines del Estado y para lo cual se le ha otorgado la autoridad necesaria. El gobierno impone la observancia de las leyes(107).

La complementariedad entre ambos personajes quedaría explicada a partir de esta definición, que viene a ajustarse perfectamente a la distribución de funciones que se observa dentro de la familia de las películas mexicanas.

En ellas existen padres bondadosos y protectores, como Joaquín Pardavé en Los hijos de don Venancio (1944) y Los viejos somos así (1948) dirigidas por él mismo. El caso más curioso parece ser el de Carlos López Moctezuma, quien en Hijas casaderas (1954) de Martínez Solares, dedicaba iguales esfuerzos a los de Pardavé para cuidar la honra de sus hijas, y moría tranquilamente después de verlas casadas a las tres.

En Padre nuestro (1953) de Emilio Gómez Muriel, Carlos López Moctezuma interpretaba al padre de unos hijos tan villanos, que más bien parecía pagar los pecados cometidos como el hijo malo de Cuando los hijos se van y en todos los filmes en los que a su larguísima carrera de villano, había añadido la de perseguidor de indias bonitas(108).

Se llegaban a dar también los casos de padres sometidos y pisoteados por esposas dominantes, como los de Alfredo del Diestro en Las mujeres mandan (1936) de Fernando de Fuentes(109) y Joaquín Pardavé en La Familia Pérez(110) donde Sara García, al igual que en la primera, acababa por doblar las manos y someterse ella a la autoridad de su marido.

Esos casos de padres que recuperaban su poder patriarcal al final de las historias (reconocimiento tácito de una vuelta a la normalidad) eran los menos, si se les compara con todos aquellos en los que "la hegemonía del padre es ahí definitiva, bárbara. Subrayado por su voz ronca, sus espesos bigotes, sus temblorosas mejillas colgantes y sus ademanos rotundos, el principio de autoridad del padre se ejerce mediante ordenes rápidas y fórmulas lapidarias. Cualquier intento de contradicción a ellas y a las reglas tácitas del hogar, provoca de inmediato la ira desenajada. El jefe de una horda no aplicaría con tanta rigidez y crueldad la ley del más fuerte "(111).

La descripción anterior corresponde al padre de Una familia de tantas, pero sin duda alguna es aplicable para una gran mayoría de las cintas en las que Soler aparece como padre, exceptuando quizá sus interpretaciones en El gran calavera (1952) de Buñuel, y en algunos otros de los distinguidos por Ayala Blanco (112).

La tónica de los padres a reflexionar la marcan los del tipo Cuando los hijos se van y Una familia de tantas, donde para justificar los abusos de autoridad, el personaje tiene siempre a flor de labio su responsabilidad social y moral, su rectitud, su respeto por las buenas costumbres, su honra, y la de los suyos. etc. etc.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿serán verdaderamente esas las únicas razones las que mueven al cine mexicano a pintar tales caracteres o hay algo más detrás? Ya hemos visto que tras los mensajes sobre el cuidado de los hijos, el papel de la mujer y la veneración por la institución-construcción se esconden principalmente propósitos de tipo económico-político que, existentes desde la antigüedad, vinieron a cobrar cuerpo en una política sobre la familia, que sirvió de base para reforzar una ideología, la cual a su vez se ha visto fortalecida por medio de reglamentos, leyes, etc.

En las sociedades con regímenes familiares patriarcales, y en medio de un círculo de interacciones recíprocas entre ideologías y legislaciones, el padre ha sido reconocido siempre como el jefe innato de familia. Bien analizado, sin embargo, este reconocimiento viene a descubrirse como un instrumento de control, similar a los instrumentos formales de familiarización que señalamos antes, y aparece como tal también en la confluencia del derrumbe de las monarquías despoticas y la implantación del liberalismo como sistema político-económico.

Antes de que esto ocurriera, la familia era a la vez sujeto y objeto de gobierno en la medida en que al interior todos están sometidos al jefe de familia y al exterior éste se sitúa en relaciones de dependencia. "La familia constituía, pues un plexo de relaciones de dependencia indisolublemente privadas y públicas, una red de hilos sociales que organizan a los individuos en torno a la conservación de una condición (a la vez oficio, privilegio, estatuto) otorgada y reconocida por grupos sociales más amplios. Es pues, la mínima organización política posible" (113).

"Esta inscripción directa de la familia del antiguo régimen en el campo político tiene dos consecuencias en lo que se refiere al ejercicio del poder social. Con relación a los aparatos centrales el jefe de familia responde de sus miembros. A cambio de la protección y el reconocimiento de su condición debe garantizar la fidelidad al orden público de los suyos; debe también aportar una renta en forma de impuesto de trabajo (corveas) y de hombres (milicia) (114).

Independientemente de que creamos que esta definición, dada por Donzelot para la época de lo que él llama el antiguo régimen (anterior a la Revolución francesa), contiene elementos perfectamente aplicables hoy en día, hay ciertas características de ella que subsisten de manera visible.

La primera sería el hecho de que, a cambio de cumplir con la obligación de mantener bajo control a los suyos, el jefe tenía sobre estos un poder absoluto que le garantizaba a la vez el reconocimiento de su condición y le permitía participar en esa red de relaciones y alianzas, mediante, por ejemplo la concertación de matrimonios.

Ese fue el nivel de relaciones que Galindo denunciaba en películas como Doña perfecta (1950) y que parecían haberse trasplantado intactas hasta el siglo XX. En aquella película uno de los personajes centrales, Rosario (Esther Fernández), vive bajo el absoluto dominio de una mujer dictatorial y ultraconservadora, Doña perfecta (Dolores del Río), que ha planeado un matrimonio entre la mucnacha y su primo hermano Pepe (Carlos Navarro), sobrino de Doña Perfecta puesto que es hijo de su hermano. Cuando Perfecta descubrió en Pepe sus ideas liberales encerró a Rosario para impedir la boda y finalmente lo hizo asesinar.

Esta situación del dominio omnímodo sobre los hijos y la concertación de alianzas matrimoniales provechosas, aún entre parientes consanguíneos, con miras a la conservación de un rango social y que podían llevarse adelante o cancelarse según la propia conveniencia se había dado casi igual en una familia de tantas.

En ese filme Maru también se veía obligada a aceptar la imposición de un

compromiso matrimonial con su primo Ricardo (Carlos Riquelme), y a la negativa de ella para cumplir con el mandato sobrevino, más que el castigo físico, el encierro moral; "No habré de dirigirte la palabra hasta que no cambies de parecer" le decía don Rodrigo Cataño a la muchacha, que finalmente lograba escapar sin que la historia terminara en tragedia.

Ese autoritarismo paterno enmarcado en un autoritarismo de Estado, lo había planteado también el Indio Fernández en Bugambilia (1944) y el propio Galindo en otra película, ... Y mañana serán mujeres (1954), donde un padre burgués se oponía al casamiento de su hija apocada y gazmoña, con el campesino indígena (Jaime Fernández) que la había seducido en un arrebató pasional de ambos. Nuevamente el poder de dominio sobre los hijos se sumaba el principio de mantenerse encerrado en un círculo social.

Estas características de la familia eran una herencia que perduraba desde el siglo XVIII, donde ese dominio de los padres sobre los hijos llegó a verse reforzado por las famosas lettres de cachet, cartas con el sello del rey mediante las cuales los padres se apoyaban en la autoridad pública para castigar a sus hijos, e incluso para encarcelarlos o exiliarlos si faltaban a sus deberes con la familia.

Ese sistema se hizo inoperante a finales del siglo XVIII por dos razones: por una parte un aumento y una insubordinación creciente de todos los mendigos y vagabundo sin hogar ni lugar, que habían permanecido como poblados en los asilos y hospitales generales (creados por la administración pública con la única finalidad de ponerlos socialmente fuera de juego para que no perturbaran el sistema de obligaciones y protecciones entre familia y Estado. Por otro lado, la actitud contestataria de las víctimas de las lettres de cachet (115).

Estas dos líneas de destrucción del antiguo gobierno de las familias confluyen en la toma de la Bastilla, dirigida por el populacho y por los que eran encerrados en esa prisión mediante el procedimiento de las lettres, en una palabra, por todos los que no habían podido ser retenidos en los aparatos socio familiares (relaciones de vasallaje, solidaridad y dependencia) y que ahora reclamaban del Estado la protección y la satisfacción de sus necesidades.

En el Centro de las luchas por definir al nuevo Estado que sustituyera a las monarquías estaba inserta también la lucha por la nueva definición de la familia.

Los principios del siglo XIX atestiguaron el enfrentamiento de las dos corrientes que pugnan por una definición política del Estado. El socialismo, que como base de su ideología preconiza la necesidad de un Estado encargado de llevar a cabo la colectivización de los medios de producción, como medida destinada a suprimir las diferencias entre las clases sociales. El liberalismo, que en el centro de su ideología plantea un tipo de Estado en el que formalmente todos los individuos son ya reconocidos como iguales bajo los principios de la libertad y la democracia, por lo cual ese Estado solo debía tener la función de defender esa libertad, la propiedad individual y la libre competencia cuando estas se vieran amenazadas.

En el primer caso un Estado colectivista llevaba implícita la desaparición de la familia y su red de dependencias y solidaridades que la identificaban con el antiguo régimen (116) En el segundo caso la definición liberal del Estado permitiría a la sociedad organizarse en torno a la libre competencia, la propiedad privada y la familia. En ese último punto parecía existir una profunda contradicción: ¿Por qué los defensores del liberalismo proponían una organización de la sociedad en torno a la vida familiar, si eso les acarrearba el ser acusados del conservadurismo que proponía una restauración del antiguo orden, en el que la familia era parte importante de la forma de dominación?

La respuesta era muy sencilla: porque la visión de un Estado colectivista, responsable de la felicidad de todos los miembros de la sociedad, implicaba el peligro de un Estado totalitario que no dejaría margen al liberalismo económico, a la competencia, en una palabra, al individualismo.

Los defensores de la primera opción de un Estado reorganizador del cuerpo social (a partir del derecho de los pobres a la asistencia, al trabajo y a la educación) eran las clases populares que junto con las burguesías habían derrocado a las monarquías absolutas.

Pero para esas burguesías, que en el discurso pre-revolucionario habían sumado a su crítica del orden político las demandas de los pobres, el problema era ahora distinto y entrañaba "una ruptura" de la alianza entre las clases populares y las clases burguesas. El interés político de las primeras era mantener una conjunción entre la reorganización del Estado y el desarrollo de servicios colectivos, entre la felicidad y la revolución, mientras que el interés de las segundas era evidentemente su disociación, único medio de conservar las posiciones adquiridas y el margen de juego necesario para

Así pues, para la burguesía triunfante las cuestiones a resolver se planteaban de dos formas distintas:

1.- Para alejar el fantasma de un Estado socialista ¿cómo puede resolverse la cuestión del pauperismo y de la indigencia, conjurando el peligro que representan los discursos que hacen del aumento de las prerrogativas del Estado el único medio de lograrlo es decir, a expensas del libre juego económico (Malthus, Gerardo, Villerme).

2.- En virtud de que la economía liberal necesita instaurar prácticas de conservación y formación de la población, ¿cómo asegurar el desarrollo de estas prácticas, desligándolas a la vez de cualquier asignación directamente política pero lastrándolas, sin embargo, con una misión de dominación de pacificación y de integración social?

Respuesta: Por la filantropía (118).

Una definición común de filántropo nos diría que es todo aquel que se distingue por el amor a sus semejantes y por sus obras en favor de la humanidad. Mas esta filantropía a la que nos referimos no era desinteresada y comprendía en el fondo, más que un amor para el que la recibía, el amor a sí mismo del que la ejecutaba.

Esta filantropía, existente ya en el período pre-revolucionario francés, va a observar una continuidad a lo largo del siglo XIX para coadyuvar a fincar el régimen liberal que va a transformar a la sociedad desde la familia. Transformándola a ella misma, convirtiéndola en el mecanismo fundamental que hace que hasta hoy la familia siga en pie, como eje fundamental de las sociedades.

Esta filantropía fue totalmente política, y si se introdujo en la esfera de los problemas sociales fué con una intención netamente despolitizante. Esta acción Donzelot la divide en dos polos: polo asistencial y el polo médico-higienista.

En el primer caso, el Estado liberal canaliza hacia la esfera privada las demandas que le son formuladas en términos del derecho al trabajo y la asistencia. Este polo asistencial se opone a las tres antiguas formas de asistencia (caridad por compañías, limosna individual y asilos-hospitales generales-nospicios) mediante campañas de moralización económica. Se oponían los moralistas filántropos a esas formas de asistencia, porque se corría el riesgo de tener que institucionalizar la caridad (lo que la consagraría como derecho obligatorio exigible a un Estado que se vería como re-

representante de los pobres); o bien tener que reprimir a estos cuando su indignidad los llevara a rebelarse (lo cual no era aconsejable, puesto que se podría diezmar a una población que haría falta como fuerza de trabajo y como mercado).

Frente a los socialistas que proponían una abolición de la propiedad y de la familia en favor de una gestión estatal de las necesidades, y frente a la economía política cristiana que proponía una continuación renovada de la caridad, surge la economía social mediante la cual "los filántropos burgueses se proponen cambiar todo eso haciendo del estímulo al ahorro la pieza clave del nuevo dispositivo asistencial, reforzando así la familia - contra las tentaciones sociales y estatales, apoyándose en ella para luchar contra las antiguas formas de solidaridad y de dependencia, utilizando contra ellas la familia como posibilidad de autonomía"(119).

La filantropía dará ahora consejos, llamamientos al ahorro, y cuando proporcione ayudas lo hará a condición de que permitan la penetración de dichos consejos: "es necesario que esas ayudas sirvan para algo, que provoquen un enriquecimiento de la familia. Por eso en toda petición de ayuda hay que vigilar y sacar a la luz la falta moral que más o menos directamente la determina: esa parte de negligencia, de pereza, de relajación que hay en toda miseria.

CONEXION SISTEMATICA DE LA MORAL CON LO ECONOMICO, que implicará una vigilancia de la familia, una penetración integral en el más mínimo detalle de su vida" (120). Se da así el establecimiento de una tecnología de la necesidad que no le deja a la familia sino dos alternativas: la posibilidad de su autonomía por el ahorro o bien el derecho a una asistencia asociada a una severa tutela.

El polo médico-higienista se va a apoyar en el Estado para lograr la normalización de los individuos hacia estas reglas y otras que sirvan a sus fines. Se pretende conjurar el peligro de la destrucción de la sociedad por el debilitamiento físico y moral de la población, y en este sentido los filántropos sociales son inspiradores de las intervenciones estatales allí y solamente allí donde la liberalización económica corre el riesgo de convertirse en el enemigo de ese Estado liberal que ellos desean.

"Con ese espíritu de preservación de la sociedad liberal por la adaptación positiva de los individuos a su régimen y solamente a ese título los higienistas incitarán al Estado a intervenir a través de la norma en la esfera del derecho privado"(121).

ESTA SEGUN LO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

El punto de partida de la acción de este polo medico higienista normalizador fue el de la relación adulto niño. El enemigo de la civilización, causa del riesgo de enfrentamientos políticos destructores del orden social, no proviene más que de lo económico, de esa autoridad arbitraria de la familia que la autoriza a reproducirse sin preocuparse del provenir de su prole, que le permite mantenerla en las redes de solidaridad enemigas del progreso, que hace lícito el estado de semi-abandono en el que se encuentran, la explotación precoz de sus fuerzas(122).

El paulatino desarrollo de la industria había traído consigo una serie de abusos: entre ellos el trabajo demasiado precoz y demasiado duro de las mujeres y de los niños lo cual sumado a las pésimas condiciones de higiene pública y privada amenazaba gravemente a la salud de la población (fuerza de trabajo y mercado).

¿Que se podía hacer ante esto? promulgar leyes sobre el trabajo infantil y femenino no era suficiente, era necesario hacer penetrar en las familias las normas que permitieran cambiar esas situaciones malsanas.

La solución fué la implantación de la escuela obligatoria: procedimiento providencial puesto que introduce en la vida interna de los matrimonios una obligación por la imposibilidad en la que pone a los padres de extraer un beneficio directo del trabajo de sus hijos y a la vez una ventaja porque a través de la escuela, por los contenidos de la enseñanza se pueden introducir en los niños las normas de higiene y de comportamiento que favorecen el bienestar.

Surgen así, entre todas las leyes protectoras de la infancia (a partir de 1840), las leyes sobre la escuela obligatoria. En México, donde después de la Independencia la educación había sido monopolizada por la iglesia católica, se fueron dando paulatinamente los pasos preliminares para llegar al objetivo de un Estado que con Juárez acabaría por definirse como liberal: en 1833 Valentín Gómez Farías con la prerreforma liberal persiguió ampliar la educación oficial a través de la creación de la Dirección general de instrucción pública, el establecimiento de la enseñanza libre y la instauración de escuelas primarias normales. Esta libertad de enseñanza no quedó consignada sino hasta la constitución de 1857. En 1867 Juárez como presidente expidió la Ley Orgánica de Instrucción Pública que instituyó la enseñanza primaria gratuita laica y obligatoria, -

aunque limitada al Distrito Federal, pues el Congreso de la Unión carecía de facultades federales en la materia. No fué sino hasta 1917 que dichas características se extendieron a la educación de todo el país y se prohibió a toda corporación religiosa la impartición de enseñanza primaria (precepto que hasta hoy no se cumple). En 1934 a todas esas características de la educación primaria se sumó la de que sería socialista, lo cual fué eliminado en 1946(123).

Así pues, la implantación de la educación primaria obligatoria venía a solucionar un cúmulo de problemas: el abandono, la explotación y la peligrosidad de los menores. Persiguiendo el abandono se evitaba un gasto público y la filantropía prefería dar ayudas. Estas se darían asociadas a una tutela que permitiera la penetración de consejos. Se evitaba que el Estado asumiera como suya la responsabilidad que los pobres pudieran plantear. Se lograba asegurar la reproducción de la población bajo la vigilancia de la filantropía. Para conjurar la explotación prematura de los menores y las mujeres se implanta la educación primaria y se promueve la importancia de la mujer en el hogar. La madre esposa, por medio de sus capacidades domésticas hará que el hombre se vea obligado a ajustarse a la normatividad social. Por si alguna resistencia quedara en el obrero la escuela será el instrumento eficaz: a parte de impedir la explotación del niño, se utilizará al maestro "contra la autoridad patriarcal, no para arrancarlo de su familia y desorganizarla aún más, sino para introducir a través de él la civilización en el hogar" (124).

Todos los patronatos defensores de la infancia que habían querido sustituir con la iniciativa privada al Estado en la gestión de los niños abandonados habían formado sociedades que ingresaban a esos niños en establecimientos creados por ellos o que intervenían directamente sobre sus familias. Pero en muchos casos acababan por tojarse con la resistencia paterna que negaba el acceso a los filántropos visitantes o que sacaban a sus hijos de esos centros de "protección". O aún peor, los casos de los padres irresponsables que los dejaban con gusto en esas "casas" recuperándolos después para explotarlos o volverlos a abandonar.

En este punto surgieron todos los preparativos para otorgar la soberanía de las familias moralmente insuficientes a los notables filántropos, magistrados y médicos especializados en la infancia primero, y a los tribunales de menores y juzgados del derecho familiar después.

De ahí la ley de 1898 en París que otorgaba al juez el poder de con -

fiar la vigilancia de un niño, bien a la asistencia pública, a una persona o a una sociedad caritativa, y esto en todos los casos de "delitos o crímenes cometidos por niños o sobre niños" (125).

Lo que aquí queda claro hasta ahora, es que esos diálogos de las películas mexicanas donde los padres justifican su autoritarismo aduciendo sus responsabilidades morales y sociales y exigiendo a sus hijos el cumplimiento de ellas, suena como el eco de todos esos discursos filantrópicos del siglo XIX que llamaban a la moralización y a la higienización de las capas populares.

"La fiel observancia de las buenas costumbres forma la moral de las personas" le dice Don Rodrigo Cataño a su hija Maru en Una familia de tantas (1943) y ya hemos visto cuales son esas buenas costumbres.

De paso hemos podido vislumbrar también el origen de esa veneración de las clases pequeño burguesas por la escuela, el ahorro, etc. En la medida en que a través de los programas escolares se puede infiltrar el discurso que reproduzca un sistema o que lo adapte a nuevas condiciones nada más lógico que ponderar siempre el alto valor de la educación.

En el cine mexicano ese es un valor siempre presente. En el cine de Galindo, desde Corazón de niño (1939) hasta Pepeito y la lámpara maravillosa (1972) los llamados a recordar la importancia de la escuela están presentes. Mario el vendedor fracasado de Los Fernández de Jeralvillo (1953) Se lamenta de no haber tenido la oportunidad de estudiar, de lo cual parecen derivar todas las desgracias de su familia. Los jóvenes de La edad de la tentación (1958), Ellas también son rebeldes (1959) Mañana serán hombres (1960), Corona de lágrimas (1967) y Cristo 70 (1969) sostienen trementas discusiones con sus padres que los regañan por abandonar sus estudios (126).

El eco y nada más que el eco del siglo XIX que ha llegado hasta las películas mexicanas del siglo XX. Los discursos de los padres que recriminan a sus hijos por olvidar que "la virtud es fruto del sacrificio" son en realidad un recordatorio para sí mismos, para los padres espectadores, para patentizarles que de la observancia que ellos hagan de esos principios y de la introyección que logren con sus hijos, depende que sean reconocidos como la autoridad suprema familiar.

De sus fallos dependerá que se haga visible todo el mecanismo de - instancias que gobiernan a la familia antes y primero que el padre. Porque esos organismos y consejos de notables que defendían a los niños en el siglo XIX desembocaron en el siglo XX en los tribunales de menores y en los juzgados del derecho de lo familiar.

De la misma forma que los patronatos filantrópicos inspiraron las legislaciones que reconocían como de utilidad pública las escuelas, las cajas de ahorros, las viviendas sociales, las ayudas familiares, etc. + También inspiraron un carácter judicial para los organismos, que so pretexto de proteger al niño, pueden llamar la atención al padre de familia y vigilar a ésta (127).

Sobre este último aspecto cabe hacer la observación de que Donzelot comparte en cierto modo, el punto de vista de Federico Engels quien afirma que " en terminos generales no es el Estado el que condiciona regula a la sociedad civil sino esta la que condiciona y regula el estado" (128) Cabría sólo aclarar que al referirse a esa sociedad civil que condiciona y regula el estado, lo hacen aludiendo al sector que puede hacer escuchar su voz porque cuenta con los medios precisos y puede por tanto imponer sus puntos de vista sobre los de los demás. Así, esas burguesías mencionadas por Donzelot, filantrópicas en un principio y que luego inspiraron al Estado todo tipo de leyes y reglamentos hasta verlos cristalizar en el Código Napoleónico de 1804, son el mismo estrato social al que se refiere Engels cuando afirma que "La organización social y el Estado brotan constantemente del proceso de vida de determinados individuos (129)

Una escena de la película La edad de la tentación nos permite reconocer, por contraposición, el funcionamiento de las instancias judiciales. Veamos: El joven Andrés Zamacona se encuentra detenido en la delegación por los destrozos que ha hecho en la casa de Nora, una divorciada con la que se enredó y que finalmente lo deja para reconciliarse con su esposo. llega el padre del muchacho y...

Sr. Zamacona: (violento) ¡Andrés! ¡Entonces es cierto!

Andrés: (mira a su padre y retrocede)

Sr. Zamacona: ¡Qué diablos se te puede haber metido en la cabeza para haber llegado a este extremo! (se dirige al agente del ministerio público) por favor señor, dígame hasta donde es su responsabilidad para cubrirla inmediatamente, llévarlo a casa y darle su merecido!

Agente: (irónico) ¡Y cuál es su merecido?

Sr. Zamacona: ¿qué quiere usted decir? ¡Me parece que yo soy su padre!

Debo saberlo.

Agente: ¡Ah sí?, Mire que son curiosos, ustedes los papás, nacen sabiendo como castigar a sus muchachos, pero parece que no saben evitar - que llegen a estas situaciones, mire venga para acá: (jala al Sr. Zamacona hacia fuera de la oficina y le habla casi en secreto) - Creo que debo decirle una cosa, el chico ese suyo le tiene a usted miedo.

Sr. Zamacona: ¡Vaya! Menos mal

Agente: ¿Menos mal? , pero si eso no le conviene ni a usted ni a él, le tiene a usted más miedo que a nosotros, vaya, a usted no le tiene respeto sino miedo, mire venga acá, (lo saca un poco más) de je que le diga una cosa, yo se lo podría mandar a la correccional, pero ya no caben. Sería mejor que usted se lo llevara y que le hablara, pero así a lo macho, como amigos, que le suelte que quiere, que busca ¿Me entiende? ¡Gáneselo! (sentencioso) - porque si no va a ser peor (lo toma del brazo con afecto) ¿Qué pasó?

Sr. Zamacona: (Reflexivo y conmovido a la vez) Gracias... (regresa hacia el mostrador donde Andrés ha permanecido en silencio, custodiado por los guardias) Andrés... El Sr. te va a dejar que vuelvas a la casa conmigo, no quiero que tengas miedo.

Andrés: (mira a su padre fijamente, dubitativo, con desconfianza y no dice una palabra).

Sr. Zamacona: Tu mamá te está esperando.

Andrés: (Levanta la mirada, como si reaccionara)

Sr. Zamacona: No debemos asustarla debe vernos como amigos, tenemos que ser amigos para que ya no te vuelvan a suceder estas cosas, por el camino podemos platicar.

Andrés: (Mira extrañado a su padre, como si no entendiera lo que le dice y sigue callado)

Sr. Zamacona: (Dulcificando la voz) ¿No quieres volver conmigo?

Andrés: (Titubea unos momentos. Luego su rostro da señales de comprender y sale detrás del mostrador y se abraza a su padre)

Después del abrazo estrecho, padre e hijo salen ante la mirada complacida del agente del ministerio público y de todos los presentes (130).

En la práctica, este panorama de aveniencia entre poder público y padres de familia funciona de manera muy distinta.

Decíamos antes que las prácticas de normalización emanadas de la filantropía económico moral también proporcionaron al Estado una fórmula, la tutelarización, que permite hacer de la familia un dominio de intervención directa, una tierra de misión, que permita conjurar de una vez por todas - las resistencias familiares.

Ese adolescente en La edad de la tentación (1958) detenido por los conflictos con la divorciada con la que se enredó es la prueba contundente de que en su familia algo anda mal. La solución a este problema no se da como en la película, donde en el lugar de enviarlo a la correcional lo dejan volver a casa.

En la realidad las cosas son de otro modo puesto que los tribunales de menores creados a principios de siglo encuentran en ese niño el pretexto para intervenir en la familia ahora con formas más sofisticadas.

Cuando un niño-adolescente es llevado ante las autoridades del Tribunal de Menores o cuando estas reciben la notificación de que hay algún infante en peligro se hecha andar un mecanismo en el que son parte importante los trabajadores sociales, los técnicos en educación especial los psiquiatras, los médicos, psicoanalistas, etc.

Estos personajes vienen a ser lo que los consejos de notables y gentes bienhechoras del siglo XIX pero ahora definen sus funciones con dos palabras: Trabajo Social.

Para el trabajo social un niño en peligro es a la vez un objeto de saber y un objeto de intervención. Un objeto de saber porque su objetivo fundamental es la patología de la infancia (peligrosa o en peligro) buscan comprender las causas del problema, antes que sancionar judicialmente; proponen soluciones, más que caritativas o represivas, educativas.

No se puede pretender que lo educativo sustituye al poder represivo puesto que ambos proceden de lo judicial. En todo caso la sustitución de lo judicial por lo educativo puede entenderse como extensión de lo judicial, refinamiento de sus métodos, ramificación infinita de sus poderes (131).

Atrapada en esa doble red de tutores sociales y de técnicos, la familia aparece como colonizada. Ya no hay dos instancias frente a frente: la familia y el aparato, sino una serie de círculos concéntricos en torno al niño: el círculo familiar, el círculo de los técnicos, el círculo de los tutores sociales. Paradójico resultado de la liberación de la familia, del nacimiento de un derecho del niño, del reajuste de la relación hombre-mujer: cuanto más son proclamados estos derechos, más se estrecha alrededor de la familia el cerco de un poder tutelar.

El patriarcalismo familiar sólo es destruido al precio de un patriarado de Estado⁽¹³²⁾.

Los trabajadores sociales enviados por cualquiera de las dependencias a las que se encuentran adscritos (judiciales, asistenciales, educativas, etc.) visitan hogares, interrogan, investigan, confirman datos, etc., mediante procedimientos específicos. Se trata de investigar el pasado familiar o social del delincuente infantil. Esta información no solo sirve para solucionar un caso ya dado de detención, sino que pasa a formar parte de los estudios, las estadísticas y todos aquellos elementos a reunirse en una infraestructura preventiva.

El trabajador social rinde un informe que se convierte en la materia prima principal del expediente de los niños peligrosos o en peligro. Es el paso previo a la asistencia o a la represión, porque si la familia permite la verificación recibe la asistencia pública llamada asistencia social. Si la familia del padre se niega a colaborar o frenan la labor del trabajador social, este puede solicitar el uso de la fuerza y acusar a la familia ante la esfera judicial.

En ambos casos, los padres son llamados a rendir su propio informe, a explicar las causas del comportamiento irregular de su hijo o a explicar por qué ha estado en peligro. Así, alrededor del niño se forma el coro de los adultos responsables. Los unos porque son los indirectamente culpables del delito del niño al que no han sabido encauzar. Los otros porque son los encargados de juzgar ese delito infantil, e indirectamente a los que con su negligencia lo han causado: los padres. Así resulta que no se juzga a los niños, sino a la familia. Por eso dice Donzelot, "la justicia de menores es una "justicia ficticia en el sentido de que no tiene actividad judicial propia sino que representa un papel de paso, de intermediario entre dos jurisdicciones que disponen de una lógica autónoma: la justicia penal ordinaria y la jurisdicción invisible de las instancias normalizadoras reagrupadas en un sólo complejo tutelar⁽¹³³⁾.

LO ULTIMO EN TECNICAS DE REGULACION: EL PSICOANALISIS

Cuando Alejandro Galindo escribió, produjo y dirigió La mente y el crimen (1961), recurrió a infinidad de asesores en todas las disciplinas que tienen que ver con la criminología, puesto que la película se definía

así precisamente, como "un documental de divulgación sobre los avances de la ciencia criminológica".

El filme se refería, en concreto, al proceso de investigación del asesinato de una joven enfermera. Se mostraban los procesos de indagación, los sofisticados métodos que se utilizaban para establecer la identidad del asesino, a partir de detalles en el torso encontrado, y se lograba la aprehensión del culpable, un psicopata sexual.

Dos elementos llamaban la atención en el filme: Una vez lograda la identidad de la víctima, y al investigar sus antecedentes, se descubría que se trataba de una joven enfermera que había huido de su casa por problemas familiares. Hay aquí una conexión directa con Elias también son rebeldes, el otro filme de Galindo que también iniciaba con los casos de dos jóvenes asesinadas, una en un hotel y otra en un auto.

Por otro lado, La mente y el crimen concluía con la captura del asesino, gracias a que su vanidad lo llevaba a caer en la trampa de presentarse en una reconstrucción ficticia de los hechos, preparada a propósito sobre la hipótesis de que ese tipo de enfermos mentales encuentran satisfacción en el hecho de provocar la atención pública. En este caso se suponía que el asesino acudió a la reconstrucción del asesinato confiando en ser más sagaz que los investigadores, y para recrearse viendo una farsa de la que sólo él sabía la verdad.

El hecho de que se lograra la captura del criminal gracias a la confirmación de esa hipótesis sobre el carácter del asesino nos remitía directamente al inicio de la película, donde una cita de Muller sentenciaba "el sentimiento dominante en el hombre es la violencia". Parecía haber aquí una teoría: el crimen se originaba a partir de factores inherentes al individuo a su interioridad, y ellos mismos podían servir a la solución de un caso.

La teoría se deshace en el momento en que cualquiera piense en que de no haberse tratado de un tipo vanidoso, no habría concurrido al lugar y no se le hubiera atrapado. Esto último puede no tener ninguna importancia si aceptamos que la situación se planteó así como una mera convención, como un recurso del argumentista-guionista para mostrar el proceso de investigación de un crimen y su esclarecimiento.

Lo que si no era aceptable eran los postulados de los que partía el filme al establecer que, si el sentimiento dominante en el hombre es la vio-

lencia, todos en la sociedad son asesinos en potencia, a partir de una tara genética, como era inaceptable que en la pantalla apareciera constantemente una mano señalando al espectador y la voz en off diciendo "el asesino puede ser usted, o su compañero de al lado" etc.

Lo que era todavía más curioso es que se atribuyera el desencadenamiento de tan negativo sentimiento a otros como la concupiscencia, los celos, el odio, la lujuria, la ambición, el deseo de competir, etc. Otra vez el punto de origen ubicado como si se tratara de una cuestión interna del individuo. Ninguna referencia a factores sociales, económicos o políticos que pudieran desencadenar ese sentimiento de violencia ó cualquiera de los otros citados.

La realidad es que, con todo y la asesoría del Dr. José Quevedo, - había una concepción ya muy superada de la psiquiatría, pues se dejaba de lado el que desde mediados del siglo pasado las teorías sobre la alienación establecieron que bajo la enfermedad mental subyacía algo más, "de pronto la enfermedad mental ya no es una excepción espectacular que deba aislarse y eventualmente tratar, sino un fenómeno siempre latente que necesita un diagnóstico precoz, una intervención profiláctica sobre el conjunto de causas que, en el cuerpo social, favorecen los mecanismos de degeneración; a saber las condiciones de vida miserable, las intoxicaciones, como el alcoholismo a las que están expuestas las clases pobres" (134).

Como quiera que sea, que se acepte o no la validez de tal afirmación hoy en día; interesa señalar que de ella partieron los esfuerzos y los reclamos de los psiquiatras por ganar su lugar en el campo de las intervenciones sobre la familia.

Desde su constitución en 1912 la justicia de menores prevee que "el informe social será completado, si fuera necesario, con un exámen médico, de tal suerte que en el juicio de un menor, el juez podía dictar sentencia o podía a su juicio solicitar un exámen médico-psiquiátrico" (135).

Eso era lo que enfrentaba a los jueces con los psiquiatras. Los primeros recurrían a los segundos como último extremo para dictaminar si un delincuente era reeducable, o era un enfermo mental al que había que encerrar. Los segundos basaban su derecho a la intervención en la necesidad de una detección oportuna de los "ineducables" y partían de dos premisas: El comportamiento escolar permitía captar los síntomas de debilidad, inestabilidad, perversiones: "la escuela puede pues considerarse como un la

laboratorio de observación de las conductas antisociales (Heuyer). Por otro lado se sitúa el origen de esos trastornos en la familia (la insuficiencia educativa y la existencia de anomalías degenerativas) lo cual la incluía dentro de los movimientos de higienización-normalización, (136) y hermana a los psiquiatras con los filántropos higienistas del siglo XIX.

La evolución de la psiquiatría, la aparición del psicoanálisis, los cambios en las formas de vida de las sociedades, fueron algunos factores que vinieron a zanjar las diferencias entre jueces y psiquiatras, y a reunificar los en sus funciones de vigilancia y prevención sobre las familias.

Con el psicoanálisis los psiquiatras salieron de su ejercicio limitado en los tribunales y junto al juez, para proyectarse en multitud de fragmentos. Como por ejemplo los centros psico pedagógicos de las escuelas, los consejeros conyugales, los consultorios privados, etc.

El poder discrecional y arbitrario sobre las familias por parte de las reas de dependencia (padres-monarca) del antiguo régimen fué sustituido por las intervenciones de tipo filantrópico-caritativo durante el siglo XIX. A finales de este y principios del XX aquellas formas de intervención originan la aparición de los organismos juridico-asistencial-judiciales. Con la aparición del psicoanálisis el estado atiende las demandas materiales y a cambio impone vigilancias y castigos, pero la demanda psicológica de las poblaciones tiene un nuevo rector, denominado por Donzelot como la estructura de los "PSI" (137).

El psicoanálisis es la última de las técnicas que con más éxito han entrado en el reino de lo social, ahora para intervenir en la familia a través de la regulación de las imágenes.

Ante las tensiones que existían entre el orden judicial y el orden psiquiátrico, entre las exigencias del Estado y los criterios de la psiquiatría, por una ausencia de equivalencia y traductibilidad entre ambos sistemas el psicoanálisis propuso un sistema de flotación creando los conceptos teóricos y prácticos mediante los cuales hace flotar las normas públicas y los principios privados, los informes y las confesiones, los test y los recuerdos gracias a todo un juego de desplazamientos, condensaciones, simbolizaciones, ligado a las imágenes parenterales y a las instancias psíquicas que el psicoanálisis pone en funcionamiento (138).

De la regulación de las formas de vida, de los cuerpos, esta nueva regulación de las imágenes acusa un tránsito de las sociedades de un estadio a otro... Antes era posible la vigilancia familiar y la libertad vigilada

porque el acceso a una profesión, la obtención de una vivienda y de prestaciones sociales estaban ligadas a una vida social estricta, en una población instalada. Las nuevas condiciones de vida, de trabajo, la necesidad de los desplazamientos, hacen necesario que a esa libertad corporal se sume una nueva forma de regulación mental que, entre otros factores, concede gran importancia a la sexualidad.

Esta ha sido objeto de regulación desde hace mucho tiempo y con los pretextos más uisísimos. Ya en la medicina del siglo XVIII, simultáneamente a la necesidad de una economía social se planteaba la necesidad de una economía de los cuerpos. En el primer caso estaba detrás una relación entre riqueza y Estado y en el segundo la relación entre cuerpo y alma. Con miras al perfeccionamiento de esta última se manejaba una teoría mecánica del cuerpo, de los fluidos corporales según la cual "la circulación más como buena de los fluidos, su retención o su disipación excesiva que, con el juego de su contracción o de su relajación repercuten sobre el buen estado de los sólidos (las fibras de los músculos)". Se criticaba así la retención de la leche materna... "O también la pérdida de es,erma por el onanismo ese aceite esencial cuya pérdida deja a los otros humores débiles y alterados y engendra las enfermedades de todos conocidas."

Rebasado cierto umbral en ese deterioro, los movimientos de las fibras escapan totalmente al control del alma. Y, además, ¿qué es el coito, sino una pequeña epilepsia? Así pues, es necesario situar el alma en el puesto de mando de la circulación de los flujos, teniendo como máxima preocupación su evacuación, el movimiento automático y ese fracaso del alma que es la convulsión. Ya no es el cuerpo el que debe, con sus enigmas o su pureza, testimoniar de la nobleza de un alma, de su desprendimiento; es el alma la que es requerida para dar cuenta de la imperfección de los cuerpos y de las conductas para aplicarse a dirigir las mediante una sana regulación de los flujos". (Joseph Raulin: traité des affections vaporeuses du sexe. 1758, y Tissot: De l'onanisme, 1760). citados por Jaques Donzelot en la policía de las familias (pág. 18).

Si todo este discurso sobre la regulación del sexo en función de la perfección del alma suena muy similar al discurso psicoanalítico actual (que pretende curar problemas psicológicos, que bien pueden equivaler para el caso a los anteriores conflictos del alma y que toma en cuenta la armonía sexual de los individuos) ambos aparecen, en todo caso, muy similares en cuanto a su encubierta finalidad real: el control sobre los individuos.

En el cine mexicano también se ha puesto de manifiesto la presencia del psicoanálisis en las familias que retratan los filmes de los cincuenta en adelante. En la edad de la tentación hay un joven (Alfonso Mejía) que deja de acudir al burdel donde sus amigos de café se inician sexualmente, para acudir con su padre a una conferencia sobre educación sexual. En ese filme de 1958 ya es evidente que los problemas de la sexualidad, los problemas de la pareja (a los que Galindo se refiere cuando me nos en 15 de sus filmes de El muerto murió (1939) a El sexo de los pobres (1981) se encuentran ya bajo el control de consejeros y técnicos de la relación, miembros de la infraestructura P S I antes mencionada.

Y aquí cabe hacer un paréntesis importante: María Luisa López Vallejo se pregunta hasta que punto puede aceptarse que el psiquiatra de Ellas también son rebeldes extorne atribuciones sacerdotales como "orientador", consejero, amedrentador "Guía" y demás falacias?(139).

Según la óptica que guía en este trabajo podemos simplemente responder que tal situación se puede entender en la medida en que aceptemos que la figura sacerdotal ha sido en cierto modo desplazada (no derrotada ni eliminada) por la infraestructura PSI en el manejo de las conciencias o más bien digamos que los psicoanalistas, psiquiatras, psicólogos, etc. han venido a ocupar el sitio de honor que hoy por hoy tienen como uno más de los mecanismos de control de las poblaciones.

La época en que los curas y los médicos habían tenido a su cargo la gestión de la sexualidad parece ir quedando atrás. La iglesia que garantizaba las uniones con los sacramentos y dirigía conciencias a través de la confesión había sido poco a poco desplazada por los médicos, que a principios del siglo XX consideraban ya a la sexualidad como un asunto de Estado. Prueba de ello fueron las batallas que libraron los malthusianistas (partidarios de un control de la natalidad) y los poblacionistas (alianza nacional contra la despoblación)(140).

La vieja moralidad decimonónica había considerado que una natalidad excesiva era causa de miseria, peligro de rebelión y coste para el Estado. Los poblacionistas que vieron en ello un peligro para el fortalecimiento de la potencia militar e industrial de las naciones y propusieron reintener a la familia, "cuanto mas fuerte es la estructura familiar más posibilidades hay de que la familia sea prolífica. Restaurando la autoridad del nombre sobre la mujer se le permitirá arrinconarla en el hogar, "la mujer de cualquier función que no sea la reproductora o la doméstica"(141).

Con ese fin iniciaron una lucha contra el divorcio (que ya estaba autorizado), las prácticas anticonceptivas, el aborto, etc.

Frente a ese movimiento familiarista surgió el neomalthusianismo cuyas armas fueron la apología de la unión libre, la distribución de productos anticonceptivos, la propaganda para "la huelga de vientres", el control de nacimientos, el aborto terapéutico (1933) proponiendo además que "la colectividad debe reemplazar al padre para asegurar la subsistencia de la madre y los hijos... en resumen una gestión médica de la sexualidad liberará a la mujer y a los hijos de la tutela patriarcal, romperá el juego familiar de alianzas y filiaciones(142) en provecho de la mayor influencia de la colectividad sobre la reproducción y de una mayor preeminencia de la madre. O sea un feminismo de Estado (143).

Aunque parezca lo contrario, es evidente que ambas posturas plantean un intervencionismo en la gestión de la sexualidad de las familias. "En los términos en que el debate se plantea, la tendencia tradicionalista jurisdizante y familiarista, y la tendencia innovadora, medicalizante y socialista implican cada una un polo intervencionista coercitivo que suelta una a otra. El mantenimiento de una fuerte estructura familiar, la preservación de privilegios sociales, pasaban por un fascismo social. La disolución de los lazos orgánicos, la anulación social y sanitaria de las desigualdades pasaban por el social-fascismo" (144).

Se podría decir que en cierto modo el paso de la gestión de la sexualidad de los médicos a las estructuras "PSI" contiene elementos de ambas corrientes contradictorias. Junto a los discursos de la familia feliz, y la liberación sexual (reunión de contrarios) los psicoanalistas justifican su deseo de intervención porque según dicen, tras un niño problema están los problemas de la pareja. Ya no se habla de niños peligrosos o en peligro, de perversos en la antigua psiquiatría los niños "irregulares" han pasado a ser caracteriales, inadaptados, etc.

Todos los niños con problemas hacen retroceder ahora a los analistas a saber si se trata de niños accidente o de hijos únicos.

Tras el pequeño golpeado por su padre borracho en Corazón de niño, tras Paco (Víctor Parra) el delincuente de Cuatro contra el mundo (que según dice no conoció a su padre) se encuentran probables casos de niño accidente, pues la violencia y el abandono pueden interpretarse como signos de que fueron niños malqueridos, rechazados, por no deseados.

Tras Chofi, la joven caprichosa e intransigente en Esposa te doy o tras Raúl, el incipiente delincuente de Cristo 70 es tan claramente planteados los casos de hijos únicos, sobreprotegidos, consentidos a los que la atención exclusiva les ha creado el problema de la inadaptación. Las primeras secuencias de Cristo 70 nos muestran a un hijo ultra consentido por su madre (Rosario Galvez) que lo justifica y lo defiende de su madre, con el que evidentemente no está bien avenida. En Esposa te doy la juvenil esposa quiere divorciarse a los pocos días de casada por una ridiculez, y es apoyada por su madre que tiene problemas con el marido porque él (José Baviera) tiene una amante. Puede pensarse de acuerdo con los PSI, que los casos de estos hijos con problemas, hijos únicos, se deben a esas madres que sobre ellos proyectan sus frustraciones y sus angustias. Y si se proyectan hasta tal punto es que así compensan sus propias insatisfacciones en su relación conyugal, su soledad (145) Y si se mira más atrás probablemente encontraremos que por tales desajustes los hijos se esos matrimonios si fueron deseados, pero tal vez en exceso.

Deseados o no deseados, los hijos problema plantean que para el lenguaje "PSI" el denominador común es el deseo, que se convierte en dominio de intervención tanto como en otros discursos lo es de liberación.

Partiendo de la afirmación de que no hay nada de normativo (intromisión) en la búsqueda de los trastornos del carácter, de las neurosis y de la delincuencia, las estructuras "PSI" remiten a otras formas de intervención: La planificación familiar para luchar contra los niños accidente, contra los padres rechazantes, porque tienen muchos hijos o por cualquier otra causa; los consejeros conyugales, que analizan los problemas del matrimonio por sus repercusiones psicosomáticas, sociales o pedagógicas (sobre los hijos).

Nuevamente se vislumbra una convergencia de problemas de las familias de clase inferiores (muchos hijos, insuficiencia educativa, etc.) con problemas cualitativos, de la relación escolar de los hijos de familias burguesas. Convergen en el tema de la inadaptación escolar, y la psicopedagogía de corte psicoanalítico encontrará ahí su razón para reforzar la difusión de sus consejos educativos en las clases medias y acomodadas (146), y para advertir, de paso, que tras esos niños se percibe otra demanda de ayuda, la de los padres.

Franti, el niño que no logra ser reducido a la disciplina escolar - en Corazón de niño y que finalmente es detenido en un intento de asesinato (delincuencia); Raúl "el muñeco" en Mañana serán hombres abandona sus estudios y tiene un accidente fatal; Raúl, el aerosequestrador de Cristo 70 es reprendido duramente por su padre pues se ha inscrito en tres carreras distintas, entre ellas química e ingeniería; y hasta Pepito y la lámpara maravillosa es un niño "problema" en la escuela, reflejo de las frecuentes discusiones que presencia entre su padrastro y su madre.

De la necesidad de planificación familiar para unos, o consejo conyugal para otros se da una unificación de ambas corrientes a finales de los años sesenta sobre la cuestión de la educación sexual. "El círculo se cierra. Partiendo de la escuela, de los problemas de la inadaptación escolar se ha pasado a los problemas de la procreación, de la vida familiar y de la armonía conyugal, para finalmente volver a la escuela con la instauración de la educación sexual". El mensaje es siempre el mismo: desarrollo psico-sexual armonioso del niño, preparación en su vida adulta en sus aspectos individuales, conyugales y de parentesco, prevención de los trastornos mentales debidos a la inadaptación, etc. El sexo se vislumbra ya como tierra de misión, el campo de acción de la infraestructura "PSI"(147).

Donzelot refiere que cuando los padres se han opuesto a la implantación de la educación sexual en las escuelas, es porque conservando para ellos esa parte de la educación, los padres de familia se aferran a un poder sobre sus hijos que la escuela colectiva amenaza con aniquilar. Por otra parte, estableciendo que las escuelas tienen más una función de instrucción y dejando a la familia la educación proclaman un aumento en el papel de la familia para así poder volver a crear, paralelamente a su horizontalidad una dimensión vertical de inculcación de los comportamientos familiares en la que los valores morales, la superioridad de los comportamientos culturales y la disponibilidad afectiva puedan encontrar su verdadero lugar. O sea: hacer de la familia una tierra de misión que se apoye en las exigencias escolares para resaltar más la importancia del registro familiar(148).

Mucho antes de que todo esto se planteara en México, el cine de Galindo reflejaba una misma preocupación por parcelar la educación sexual como dominio absoluto de los padres. En La edad de la tentación el joven -

que acude a la conferencia sobre sexualidad asiste acompañado por su padre, y al salir del lugar discute sus dudas con él. En la misma película otra de las madres pide a su esposo, después de ver a su hijo babeando en la mesa ante el prominente busto de la sirvienta, que hable con el muchacho porque está en una edad "muy peligrosa, la edad de la tentación". Casi al final de esa misma película tenía lugar el encuentro de dos madres que no habían sabido educar sexualmente a sus hijos. Una era la madre de la joven que, habiendo sostenido relaciones sexuales con su novio, había intentado suicidarse al saber que estaba embarazada. La otra era la mamá del novio que decía "que puedo yo decir, usted tiene pena, una gran pena, como madre la comprendo pero yo tengo pena y una horrible vergüenza, como si yo tuviera la culpa", y la madre de la muchacha contestaba: "ay señora, créame que no le guardo el menor rencor, ya no se de quien pueda ser la culpa, tal vez mía, no supe prevenirla, y es que se lucha con tantas cosas, la necesidad, el miedo, los prejuicios y ellos, los jóvenes tienen tantas tentaciones." Huelga decir que en toda la película el único de los muchachos que se salva de estos conflictos, o de enredarse con prostitutas o divorciadas era precisamente el joven que acudía a las pláticas de orientación sexual, siempre acompañado por su papá.

Ese reconocimiento tácito de que la educación sexual debía quedar a cargo de la familia llevaba implícita una reactivación de la vida familiar puesto que la devolvía el control de los hijos, reclamado por sus padres ya no solo en el terreno sexual, como vimos y le devolvía una sensación de autonomía que parecía ir perdiendo. Le evitaba, además las confrontaciones directas con los aparatos de control estatal: judiciales, escolares, etc.

Anteriormente los juicios psiquiátricos sobre los jóvenes o niños con problemas dictaminaban o bien enfermedad o bien culpabilidad de la familia (de los padres). El psicoanálisis evita diagnósticos tan drásticos y reduce el asunto a un mal funcionamiento en la estrategia educativa y relacional de la familia. "Actuando sobre la estrategia educativa de la familia introduce en ella una preocupación por el acatamiento de las normas sociales sin enfrentarse directamente pero, todo hay que decirlo, apoyándose en su deseo (porque son los padres los que acuden al psicoanalista). La hará permeable a las exigencias sociales, buena conductora de las normas relacionales (149).

La diferencia fundamental entre el trabajador social y el psicoanalista es que éste no hace visitas, no interroga, no investiga ni confirma ni hace referencia a leyes o reglamentos. Al psicoanalista lo van a ver los padres que tienen un niño problema o que quieren hacer una consulta conyugal. Y se da así el establecimiento de un procedimiento de circularidad entre prácticas anteriores: la confesión y el informe social.

En la película Ellas también son rebeldes unos padres (Miguel Manzano y Anita Blanch) que habiendo perdido una hija (la joven que encuentran asesinada al inicio del filme), recurren al Dr. Rentería (Ignacio López Tarsó, el psiquiatra) con la finalidad de pedir ayuda para su otra hija (Martha Elena - Cervantes), que al parecer es otra rebelde aparentemente sin causa. El Dr. Rentería les dice que para poderles decir "como anda" su hija él necesita saber "como andan ustedes", como son sus relaciones entre ustedes y con su hija"; los padres empiezan a hablar que si la han cuidado, que si la quieren, que le han dado todo, etc. etc.

En ese ejemplo y en todos los casos en los que los padres van y hablan sobre sus relaciones conyugales, o con el niño problema, las relaciones de este con los hermanos, en la escuela, antecedentes de la infancia, la educación familiar, etc., en todos esos casos los consultantes hacen lo que antes se hacía con las confesiones al cura y permiten al psicoanalista ejercer, sin violencia, función del trabajador social. La diferencia es que ahora son los padres los que han ido a rendir "su informe". Desplazamiento circular que permite eliminar la sensación de dirigismo. La resistencia del individuo, al igual que la resistencia de la familia a las normas ya no será más que resistencia a un proceso del que podría derivarse un bienestar para él o para ella. La resistencia a las normas sociales se convierte en resistencia al análisis (150).

Porque los padres pueden negarse a hablar de todas esas cuestiones que consideraran como suyas, muy íntimas. Pero entonces se les dice que de su resistencia o accesibilidad dependen su desequilibrio o el bienestar de ellos y sus hijos. Cuando los padres acceden a hablar (a rendir su informe), el psicoanalista les menciona las relaciones existentes entre el problema que los ha llevado ahí y sus deficiencias como padres, en su relación con sus hijos. Los padres angustiados preguntarán las causas y posibles soluciones a sus deficiencias. Y entonces aparece el concepto de imagen.

Franti, el pequeño delincuente de Corazón de niño, es expulsado de la escuela y cuando su madre va a suplicar que lo readmitan intuimos que no tie

ne padre (todos los demás niños de la película son invariablemente acompañados a la escuela por su padre). ¿No será que la carencia de una imagen de la autoridad paterna es lo que lo motiva a rebelarse ante el profesor - Perbono (Domingo Soler) y le impide sujetarse a las normas escolares? Esa misma carencia de una imagen paterna puede ser también la causa de la inconsistencia del protagonista de Campesón sin corona. En Doña Perfecta Rosario se enamora de Pepe en cuanto lo ve, casi diríamos que aún antes de conocerlo, y ¿No será que más que como hombre lo ha visto como el padre que no tuvo y que viene a protegerla, a ser la imagen de la fuerza que necesita para enfrentarse a una madre abusiva? Esta, por cierto, es una viuda y ha asumido un carácter autoritario que, por otro lado, podría ser solo una formación reactiva, originada en la debilidad que le produjo la carencia de la imagen protectora de un esposo.

Raúl, el muchacho de Mañana serán hombres que deja sus estudios para convertirse en actor contrariando así a su intranigente madre ¿No lo hará porque quiere imponer él su autoridad, compensando así la molestia que le produce la imagen de su padre, un hombrecillo gris, mangoneado por la esposa?(151).

Un buen número de películas mexicanas, originadas a partir de Rebelde sin causa (1955) Nicholas Ray, y particularmente algunas de Galindo se referían a rebeldes. Tal vez la causa de la rebeldía obedecía a que quienes se sublevaran a cualquier otra instancia de control, buscaban así escapar a una imagen de opresión originada en sus propias familias.

Designando como causa del fracaso escolar (o social) una mala regulación de las imágenes, la técnica "¿si" no incrimina a una persona en particular, ni a un comportamiento erróneo, sino a las relaciones establecidas en el interior de la familia y a las representaciones mentales inconcientes de sus miembros. No obliga a cambiar de normas, sino que incita a un reequilibrio de las actitudes en nombre de sus efectos sobre los demás miembros. Los centros médico-psico-pedagógicos (CMPP) están obligados a ejercer una función de consejeros conyugales, el niño (o el joven con problemas son el elemento que sirve de prueba de un disfuncionamiento de la familia, el elemento ideal para conseguir modificaciones internas, ya que es el punto de confluencia entre el deseo social y el deseo familiar (152) Flotando unos en relación a otros, los comportamientos familiares y las normas sociales encuentran en la teoría del papel de las imágenes un principio de conversión de unos en otros.

El discurso sobre el papel socializador de las imágenes parentales introduce un principio de reajuste automático de las dos instancias. No anula ni la una ni la otra, disminuye los riesgos de conflicto y los combina funcionalmente(153).

Ahora bien el psicoanálisis y la teoría de la regulación de las imágenes vinieron a satisfacer las ambiciones de todos los que en algún momento sintieron haber perdido algo del poder que les quedaba sobre y dentro de sus familias. Apoyándose en la búsqueda de la "familia feliz", con relaciones bien equilibradas, apoyándose en la entronización del niño (originada según Shoenck en Estados Unidos y después extendida por Europa) y en la necesidad de procurarle una buena socialización, los padres y las familias encontraron en el psicoanálisis una sensación de la autonomía perdida. En la búsqueda de la solución a los conflictos planteados por la falta de armonía entre las imágenes parentales y la realidad se propició una cierta reactivación de la vida familiar.

Simultáneamente el psicoanálisis vino a establecer una continuidad en la solución a los problemas de normalización social, marcada en cierto modo por esa búsqueda del equilibrio en los individuos con miras a su mejor socialización, que no es más que "la sumisión de unos individuos libres a un sistema de control y de coacción sociales"(154).

La gran ventaja del psicoanálisis es no estar lastrado con la imagen violenta de las otras técnicas de regulación social. La clave de conceptos como el de imagen y su regulación es que "a través de su puesta en evidencia podemos cambiar al sujeto, responsabilizarle del informe, y puesto que es él mismo el que saca a la luz su error hacerle aceptar al mismo tiempo lo que no quería oír, ver y hacer, puesto que ya no es un asunto de moral, de leyes o de méritos, de lo posible o de lo imposible, sino que se trata de uno mismo, de su equilibrio relacional, de su desarrollo psíquico y sexual(155).

Algo que podría aparecer como contradictorio es que todos los llamamientos a un reequilibrio de las imágenes y las relaciones afectivas se hacen también sobre la base de una emancipación del niño, de los individuos y se pugna por un relajamiento del círculo familiar tendiente a la autonomía de sus miembros y su revalorización. Al margen de roles y etiquetas. Por una parte la última moda es la pedagogía, la psicopedagogía, las sesiones con el analista etc. todo, con la finalidad de lograr una mejor reinserción del individuo en su ambiente empezando por su --

círculo familiar, afectivo. Por otra parte se ve en ese repliegue defensivo de la familia sobre sí misma el riesgo de que pueda dar lugar a "una resistencia pasiva, a una excesiva protección de sus miembros que los inhiba al mismo tiempo gravemente en su vida social". La contradicción es solo aparente si se considera que ambos mensajes van encaminados a solucionar el problema perenne de no perder las formas de control sobre las familias.

El proceso es el mismo que el del siglo XVIII: el control de la natalidad, la liberación del niño y la mujer, la psicopedagogía, el deseo de una vida de relaciones, se suman al ya surtido almacén de la calidad de vida de las familias burguesas que hoy como ayer (respetando una vieja vocación social de embajadores de la cultura) ejercen su misionariado sobre las familias "indefensas", obreras, propagando esas nuevas normas que tan bien les permiten vivir (156).

El proceso de la espiral se repite una y otra vez, puesto que de la difusión de estas normas es de la que resulta esa intensificación de la vida familiar que mencionábamos antes, que la lleva a ponerse más atenta que nunca a los mínimos detalles de la educación y de todo lo que pueda ayudarla a "realizarse". En este punto de transformación de la familia, originado a partir del psicoanálisis, está la otra línea de transformación, aparentemente contradictoria puesto que el psicoanálisis no da una codificación precisa del comportamiento familiar y reduce todo a un esquema de imágenes. "En teoría, la reconoce como instancia capital, pero bajo una forma que implica su desvitalización, la anulación de su voluntad de ser un protagonista social autónomo. El psicoanálisis ratifica y valoriza las disposiciones clásicas de la familia, el papel del padre y el de la madre, pero reduciendo a un estado de esqueleto su antigua disposición estratégica, que ya no sirve más que como constelación de imágenes, superficie de inducción de relaciones, SIMULACRO FUNCIONAL (157).

Una reducción formal de los poderes de la familia al ejercicio de simples roles, sumado a un repliegue interno, origina la patología según la cual para resarcirse de la autonomía perdida, la familia emplea un reforzamiento psicológico que funde emocionalmente, afectivamente a los individuos de modo que a los procesos de diferenciación (concienciación de la autonomía personal y capacidad de responder al medio de modo no estereotipado) no corresponde un proceso de integración (establecimiento -

de un sistema de control fuerte y flexible) sino una reacción de miedo al exterior. Por otro lado está la imagen opresiva, disciplinaria, - que lleva a desear una huida del círculo familiar en quienes, por esa razón son señalados como inadaptados.

Así, ¿cuánto patógena es la familia que resiste a las normas exteriores como la que no resiste lo suficiente" (158).

En el primer caso, una familia resistente a la normalización social no lleva a cabo una adecuada socialización de sus miembros, que se convierten en unos inadaptados puesto que chocan con la norma. En el segundo caso, poca resistencia implica la pérdida de autonomía, de poder efectivo sobre los miembros, que se trata de compensar mediante un reforzamiento psicológico de los lazos afectivos que les impide funcionar fuera de ella, que les reduce su autonomía efectiva en el ámbito social. La sobreproyección lleva directamente a la psicosis.

A la tan deseada diferenciación de los individuos no corresponde el consecuente proceso de integración y se desencadena el conflicto - aquí resuenan las teorías de Fromm, por que el hombre, si bien es cierto que se ha liberado de los lazos tradicionales y ha llegado a ser un individuo, también es cierto que fuera del vínculo familiar se siente aislado, desprotegido, amenazado, y busca someterse a cualquier entidad externa o replegarse sobre sí mismo o al interior sobre el círculo familiar. Debido a una supervalorización de ese interior puede llegar a darle otra vez esa apariencia de aparato opresivo del que es necesario huir.

En este panorama dice Donzelot, los psi asumen una posición estratégica que pueden ocupar gracias a su predisposición para administrar la inestabilidad, y también a la neutralidad que guardan con respecto a las exigencias sociales y a las familiares.

Su discurso providencial designa a la familia como el único modelo posible de socialización y a la vez como el origen de todas las insatisfacciones" (159).

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Partiendo de todo lo antes expuesto, podríamos fincar una hipótesis según la cual la mayoría de las películas mexicanas sobre la familia, particularmente entre 1940-1960-, acusan el carácter de una psicosis en tanto siempre ven el peligro de una amenaza al exterior del vínculo familiar, y por tanto proponen la encerramiento de unos lazos afectivos y autoritarios como medida de seguridad.

A esa afectividad más bien sentimentalide y cursiva la sujeción y sometimiento de los miembros que se plantea y a la visión de "la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior", (140) correspondería una aparentemente correcta adaptación de sus integrantes al exterior.

Más esta sería solo en términos de la sujeción a la normatividad social y policial del Estado, y no en función de la deseable para el individuo ante las exigencias del exterior que le requieren de su autonomía y autodeterminación, para un mejor desarrollo intelectual, profesional y emocional. Adaptación negativa pues en la medida en que al incapacitar a sus integrantes para un acomodamiento positivo con el mundo fuera de la familia, los torna inseguros y temerosos, originando una retracción. En la búsqueda de esa sensación de seguridad puede darse una vuelta hacia el núcleo familiar-protector, o puede experimentarse ese deseo de protección como el deseo de un sometimiento a cualquier otra instancia de control. Este sería el origen de esa proclividad de los individuos y de las sociedades que, según lo plantea Erich Fromm, acaban por someterse a los fascismos o regímenes dictatoriales de cualquier índole.

Adaptación irracional o identificación con el autor que respondería a las necesidades de control del Estado, por un lado, pero que impediría el desarrollo de la sociedad, por el otro, puesto que incapacita para el ejercicio de las plenas facultades, remitiéndolas al control de los aparatos que empujan con la familia.

A la luz de tales razonamientos, podemos comprender qué frente a las películas que proponen el autoritarismo como norma y la amenaza de infinidad de peligros que acechar fuera del círculo familiar, cintas como Una familia de Tantas adquieren una mayor estatura en tanto, como en ese caso, se propone una mayor flexibilización de las relaciones familiares que permitan a los individuos adaptarse a las exigencias de un continuo desarrollo (social-económico), aunque siempre dentro de los marcos de un

Estado capitalista y liberal.

Una familia de tantas viene a ser en el cine mexicano, y es muy probable que en el latinoamericano, lo que en la sociología han sido estudios como los de Gino Germani. Su análisis de lo que él llama "la transición social de la sociedad tradicional a la sociedad industrial" (162) queda comprendido dentro de las investigaciones hechas en ellos en vías de desarrollo que han demostrado en muchos casos que la infraestructura familiar es responsable del poco desarrollo técnico y económico.

"La familia tradicional, su estructura y clima social, no proporcionan la socialización que es necesaria para la independencia del niño y del joven en una sociedad moderna" (163).

De ahí la diferencia fundamental también entre el Galindo de Una familia de tantas y hasta el de La edad de la tentación si comparamos esos filmes y su contexto con otros como Cuando los hijos se pierden (1962), de Mauricio de la Serna y un remake de Cuando los hijos se van (1968), de Julian Soler.

En un momento en que estaban empezando a hacer eclosión las contradicciones sociales en el país, el cine mexicano se aferraba con uñas y dientes a ese pasado que había marcado el origen de sus contradicciones para con la sociedad a la que decía servir, descubría, por otra parte, sus afanes colonizacionistas con un Estado que, como dice Octavio Paz, "es como todos los estados modernos, un gran benefactor, pero a la vez un gran represor" (164).

Por el cine mexicano, en la medida en que difunde, a loya, refleja a todos los mecanismos de regulación y normalización social, se vuelve él mismo un mecanismo regulador, otro más como dice Deleuze con respecto al psicoanálisis. Viene a servir a las necesidades de un liberalismo económico que está en el origen de todas las prácticas de gestión sobre la población, y cuyo propósito no es otro que la propia supervivencia del Estado.

Y aquí cabe hacer una aclaración importantísima, puesto que si bien es cierto que hay acuerdo de principio entre el cine mexicano y el Estado mexicano en cuanto al requerimiento de su supervivencia, hay un choque entre la forma de los discursos, cuyo propósito pareciera ser el mismo. Un Estado que se define como progresista y que para lograr el avance social ha dicho siempre requerir de estabilidad en las instituciones. Del error de confundir estabilidad con conservadurismo ha nacido ese cine que plantea una institución familiar anacrónica y retrógrada, que es en sí misma un freno a cualquier intento de desarrollo.

Un modelo familiar cinematográfico en cuyos argumentos, diálogos y personajes se rechaza cualquier cambio interno o externo, contradice el propósito de todas las medidas moralizantes e higienización reseñadas antes, - que tenían como finalidad la transformación familiar con miras a hacerla - funcional a las exigencias del propio desarrollo industrial.

Todo el conjunto de intervenciones y regulaciones formuladas en tre fines del siglo XIX y principios del XX, (en México más concretamente en el período posrevolucionario), que incidían en la familia a través de su reorganización según los cánones de la higiene, la educación, la escolaridad, etc., fueron resultado estratégico de una intención que más que reposar sobre la instancia familiar querían hacerla actuar. "En este sentido - la familia moderna no es tanto una institución como un mecanismo"(165) que en última instancia sólo puede ser eficaz en tanto no reproduzca el orden establecido para poder permitirle ajustarse a las necesidades de desarrollo en un sistema económico, en un Estado, que solo así podría asegurar su sobrevivencia.

La familia se convierte así en un dispositivo enigmático que hace funcionar a la sociedad. De esa confluencia entre el interés por la familia y la preservación del Estado surgió "lo social", entendido no como el conjunto de fenómenos de los que se ocupa la Sociología, sino como un sector específico y de reciente formación que no se confunde con lo judicial ni lo económico, con lo público o lo privado, sino que surge del entrecruzamiento de todos ellos. Todas esas líneas inciden sobre un medio y lo transforman: la familia, que evoluciona necesariamente por acoplamiento con otros vectores de igual forma que éstos entran en relaciones de acoplamiento para actuar sobre ella(166).

Mientras que para Deleuze las crisis de la familia no son otra cosa que el efecto negativo del incremento de esas líneas, para Donzelot no son sino el resultado de una nueva regla del juego social, de una nueva técnica de regulación(167).

A la luz de estos razonamientos se comprende que una verdadera crisis de la familia solo puede partir de su inadaptabilidad, de que no sea permeable a los nuevos requerimientos del medio en el que se encuentre inserta. El gran acierto de Galindo fué el de percibir que en el cine mexicano no se estaba planteando un modelo de familia que no correspondía a las prácticas del desarrollo y del progreso. Aunque probablemente lo que no advir-

tió fué la real conveniencia que se ocultaba tras ellos.

Definido como liberal, con todo y su división de poderes en Ejecutivo, Legislativo y Judicial, el Estado mexicano es un Estado presidencialista en el que el Ejecutivo tiene facultades casi dictatoriales. Y esta característica la adquirió a partir de su necesidad de convertirse en árbitro supremo entre los sectores sociales. Para mantener su hegemonía se formó como un ente corporativista que puede movilizar amplios sectores de la población, sin perder su control, lo que contribuye a que las clases populares sigan siendo masa de maniobra y fuente de su legitimación. De ahí le nació también ese rasgo de paternalismo que lo ha llevado a proclamarse como el defensor de los desprotegidos, trasuntando los intereses de estos en favor de los propios, procurándoles beneficios con un interés netamente despolitizante, confirmando su carácter de benefactor y justificando así sus oscilaciones entre un liberalismo y un intervencionismo que de todos modos lo definen como represor.

El propósito original de la filantropía decimonónica había sido su deseo de evitar que el Estado asumiera como suya la responsabilidad de procurar servicios colectivos al poblacho. Proponiendo la educación e higienización de éste (de modo que pudiera desarrollarse para servir al sistema, sin propiciar un intervencionismo que frenara el librecambismo) no solo originaron las normas, sino su promulgación en la forma de las leyes y los reglamentos.

De esto surgió el carácter policial de los Estados liberales, acen tuado en México por el condicionamiento de sujeción que impone como contra prestación de lo que da. Al Estado mexicano posrevolucionario sí le conve nía ese modelo familiar proyectado por su cine. Asumiendo como suya la mi sión de transformar a la sociedad frenaba cualquier intento de cambio. Así pues una familia férrea como la dibujada en la pantalla cinematográfica daba tranquilidad, Asegurando que nadie se saliera del control primario, se aseguraba de evitar que luego alguien se rebelara a cualquier otra instan cia de control (escuela, iglesia, trabajo, etc.) y que finalmente asumiera una posición contestataria tendiente a deslegitimar su poder.

De alguna manera y eso hace posible este trabajo. Los discursos ci nematográficos analizados permiten poner al descubierto esa fluidez inters ticial del poder que baña toda la red porosa de lo social, de lo mental y de los cuerpos (108), advertir sus metamorfosis, de lo despótico a lo disci -

linario y de ahí a lo microcelular. Si como Gustavo García asienta, citando a Poulantzas, el poder es "la capacidad de una clase social para realizar sus intereses objetivos específicos" y para lograrlos puede usar la fuerza (aparatos represores) o la persuasión ideológica (aparatos ideológicos) podemos concluir que del análisis de los mencionados discursos fílmicos se puede lograr, además de desenmascarar al poder, comprender que "la aparente distinción entre lo público y lo privado (propia del derecho burgués) no es tal" (169). De hecho esa es la tesis en la que se sustenta La policía de las familias donde Jaques Donzelot demuestra que toda la normatividad social, plasmada ya sea en forma de arraigadas costumbres y tradiciones o de leyes y reglamentos concretos, derivó de las clases burguesas que, en el arranque del liberalismo como doctrina de las sociedades capitalistas, pudieron crear o moldear así "su Estado", el tipo concreto de Estado que les convenía.

EL CINE DE ALEJANDRO GALINDO
¿Historia paralela y/o contrahistoria?

¿Es posible que la obra de un director nos permita leer en sus filmes una historia paralela y/o discordante de la historia institucional? ¿Es posible que el cine pueda -- ser considerado como una fuente que, hoy por hoy, no ha sido considerada como tal por quienes hacen la Historia?

Cuando se tiene una visión de conjunto de una filmografía como la de Alejandro Galindo, y visto a la distancia, -- inevitablemente se tiene la impresión de que la respuesta a estas interrogantes no puede ser sino afirmativa.

En las películas del director, realizadas a lo largo de más de cincuenta años, se encuentran alusiones a hechos muy precisos del momento en que cada una de ellas se filmó. A veces se trata de los temas, en general, que nos remiten a períodos específicos del pasado: en otros casos se encuentran meras referencias en los diálogos o en alguna secuencia, a sucesos contemporáneos al momento de la filmación; -- en otros de sus filmes están abiertamente inspirados en casos de nota roja; pero en casi todos se evidencia el muy -- particular concepto del filme, por parte del realizador, -- siempre en relación con el mundo que lo circunda.

Es preciso aclarar que no se trata de establecer lo anterior como un hecho excepcional. Sabido es que en todas -- las cinematografías los directores dejan huellas que permiten identificarlos a ellos como autores y que inevitablemente remiten también al contexto en que dicha película fue -- realizada.

Entender una lectura histórica de las películas de Galindo, y a través de éstas una lectura cinematográfica de la Historia¹⁷⁰, no autoriza a deshechar la posibilidad - de que en otros directores mexicanos el fenómeno se repita. En todo caso a lo único que conduce es a preguntarse si en ellos esta característica observa la misma continuidad que en su cine.

Por otra parte, desde su nacimiento las sociedades se han visto reflejadas en su cine y este es, a su vez, un reflejo de la sociedad que lo produce y lo consume. Así de concilio, este primer planteamiento permite recordar, por ejemplo, que ya en las primeras vistas del cine matógrafo mexicano los camarógrafos trataban de hallar la fotogenia del régimen porfirista; luego, con el advenimiento del cine mudo de argumento, se veía en él a una sociedad acostumbrada a copiar los modos de vida extranjeros -el afrancesamiento tan característico del porfiriato-, que por lo mismo copiaron del cine italiano los modelos y argumentos para sus filmes. Estos se revelaban así como la imitación, burla en su mayor parte, de aquellos que la realizaban. Por último, vale recordar el caso especial de El automóvil gris (1919) de Enrique Rosas basado en acontecimientos reales y muy sonados de su tiempo y en cuya realización influyeron los procesos legales e incluso una demanda contra el director por parte de alguno de los implicados.

Esta situación, que se repite de manera muy similar con Los motivos de Luz (1938) de Felipe Cazals, (un hecho de nota roja, procedimientos penales, gran difusión en la prensa, reedición del filme, demanda de la principal implicada contra los productores, etc.) lleva a estable-

cer como principio simple que tanto en estos casos, como en el cine de Galindo, no hay sino una manifestación de la influencia que el medio (factores sociales, políticos o económicos) ejerce siempre sobre los creadores y sus obras. Es decir, esto explicaría hasta aquí que es posible la posibilidad de una historia paralela a través del cine, en este caso a través del cine de Galindo.

Compartimos en este caso la consideración de Federico Dávalos sobre el cine como "un producto cultural elaborado en un momento y circunstancias específicas, por un grupo de personas cuyos valores e intereses de clase específicos queden plasmados en dicho filme"¹⁷¹. Esta concepción, que es totalmente válida cuando se aborda al cine así, en términos generales, "como un fenómeno social inserto en la superestructura ideológica que contribuye a la legitimación del sistema mediante la difusión y promoción de los valores dominantes"¹⁷², fue uno de los puntos de apoyo en el texto sobre la familia, cuando afirmamos que la filmografía mexicana sobre el tema, en su mayoría, sirve efectivamente a los fines de una reproducción ideológica.

Sin embargo, aún aceptando el principio vital de que "son los hombres los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales, activos, condicionados por un desarrollo determinado de sus fuerzas productivas y de las relaciones que les corresponden"¹⁷³, tenemos que hacer, en nuestro caso, algunas precisiones.

Sucede que la filmografía de Galindo delata, efectivamente, todos los rasgos de lo que podríamos llamar, por

ahora, una clara correspondencia entre su cine y el medio en que se produjo, o más precisamente entre el cine como un producto cultural que denota la correspondencia entre la superestructura que lo anima y la estructura que lo produce.

Pero por otra parte, en ese mismo cine de Galindo encontramos también, tanto como los datos que nos permiten llegar al momento y condiciones en que se realizó, otros elementos que nos sugieren esa discordancia que advertíamos al principio entre la historia oficial y la forma en que esta fue vista por Galindo en determinados filmes.

Cómo explicar esta contradicción, cómo explicar que el cine, inserto en un medio en que la superestructura lo determina en la misma forma en que ésta está determinada por la estructura, "pretenda obtener una autonomía, actuar como contrapoder" en tanto que en ciertos cineastas "ascienden resistencias, pugnas tensas en defensa de sus propias ideas... que demuestran una independencia con respecto a las corrientes ideológicas dominantes, creando y proponiendo una visión del mundo inédita, que les es propia y que suscita una nueva toma de consciencia"¹⁷⁴.

En nuestro caso concreto, cómo explicar que en medio de todo ese discurso replegado sobre la familia en el cine mexicano y en el suyo, Galindo haya podido hacer una película como Una familia de tantas (1948). Hablando del cine mexicano en general, no podríamos entender cómo, si bien por una parte denota todas las condiciones que lo determinan -en la industria y en el país-, puede contener elementos contrarios a esas mismas condiciones.

Visto así el punto, no acertaríamos a entender que en un país surgido de una revolución pudiera darse excepcionales críticas como las de Fernando de Fuentes (con filmes como Vámonos con Pancho Villa, El comandante Mordaza, El prisionero trece), junto con depuradas muestras de un conservadurismo plenamente confesado (con cintas como Allá en el rancho grande, del propio de Fuentes y el denominado cine de añoranza porfiriana).

Que todo lo anterior se debe a que la Revolución de la que emergía el país encerró en sí misma toda una serie de contradicciones, que luego se reflejaron en la vida nacional y en todo lo que en ella se hacía, incluido el cine?. De acuerdo; el argumento nos permite entender por qué después la Revolución se volvió "institucional" -contrasentido posible sólo en la mixtificación de un discurso político que pueda unir palabras de significado tan opuesto-.

En todo caso, a lo que llegamos con todo esto es a la conclusión de que para nuestros fines no podemos aceptar tan tajantemente principios como el de que la superestructura (el Estado y todas las formas jurídicas, políticas e ideológicas) esté total y definitivamente determinada por la estructura (base económica: fuerzas de producción, relaciones de producción, etc.).

En este punto partimos de la argumentación de Althusser cuando, haciendo una crítica del concepto de inversión de la dialéctica de Hegel y la de Marx, llega a la conclusión de que no se trata simplemente de que en el primero el proceso del pensamiento, las ideas, sean los creadores de lo real, ni de que para el segundo lo real sea la materia y no el espíritu, que surge de aquella.

Planteados así, en una forma que se antoja un poco esquemática, estos planteamientos no permitirían responder a todas las preguntas anteriores. No podríamos explicar que el cine, como un producto cultural subordinado por la superestructura ideológica -determinada a su vez por la estructura económica correspondiente- pueda contener elementos que desmienten esa aparente ley de correspondencias.

Lo anterior, si bien tiene todo el aspecto de un chocante juego de palabras, no hace sino remitirnos a la concepción misma de la dialéctica, que Althusser ha querido dejar clara para alejarla de las rigideces que la reconocen como hegeliana o como marxista, o peor aún, que invierten a la primera para llegar a la segunda, lo cual deja a ésta última igual de esquemática.

Se trata de que una vez aceptada la existencia de diferencias estructurales entre una y otra, se reconozca que la dialéctica como método filosófico que procura definir las contradicciones del pensamiento y de la realidad histórica, tiene que ser, aún para los marxistas ortodoxos, -flexibilizada para poder ser aplicable a la realidad concreta.

Althusser encuentra que conceptos como el de contradicción prácticamente no tienen cabida en la dialéctica marxista en tanto que "la contradicción es inseparable del cuerpo social todo entero, en el que ella actúa, inseparable de las condiciones formales de su existencia y de las instancias mismas que gobierna; que ella es ella misma -afectada, en lo más profundo de su ser, por dichas instancias, determinante pero también determinada por los diversos niveles y las diversas instancias de la formación so-

cial que ella anima, podríamos decir, sobredeterminada en su principio"¹⁷⁵.

Si de acuerdo a lo anterior aceptamos que en el cuerpo social todo está sobredeterminado, inclusive las contradicciones, sobredeterminadas por sus condiciones de existencia como tales, como contradicciones, ¿cómo explicarse que tal situación pueda darse en un esquema que sostiene la dependencia absoluta de las superestructuras respecto al determinismo de la base económica?. Cómo explicarse que en medio de una aparentemente inamovible imbricación entre estructura y superestructura todo este sobre determinado, incluso esas contradicciones que pueden llegar a fusionarse en una unidad de ruptura.

Cómo entender, en concreto, que pueda haber una ruptura, una discordancia, en donde es aparentemente imposible que la haya. Aquí la crítica a un mecanismo economicista y antidialéctico -en el que lo superestructural aparece siempre como simple reflejo del determinismo económico- nos da la respuesta. Y nos la da en palabras de los mismos Marx y Engels cuando éste último afirma: "la producción es el factor determinante, pero en última instancia solamente. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto... La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan predominantemente, en muchos casos, su forma"¹⁷⁶.

Reconocer que "diversos factores de la superestructura ejercen también una influencia sobre el curso de las luchas históricas" implica reconocer que, por una parte - se rompe esa férrea correspondencia entre estructura-superestructura que haría imposible cualquier contradicción, e implica también que no sólo las contradicciones en la estructura (base económica) sean determinantes pues lo son en última instancia. Althusser afirma que "en Marx la identidad tácita de lo económico y de lo político desaparece en provecho de una concepción nueva de la relación de las instancias determinantes en el complejo estructura superestructura que constituye la esencia de toda formación social... Marx nos da los dos extremos de la cadena y nos dice que entre ellos hay que buscar, de una parte, la determinación en última instancia por el modo de producción (económico); de la otra, la autonomía relativa de las superestructuras y su eficacia específica"¹⁷⁷.

Sólo teniendo en cuenta que "la economía determina, pero en última instancia, a la larga", según Engels, el curso de la Historia, podemos reconocer como imposible el que una contradicción económica como hecho excepcional - pueda llevar a algo -una revolución por ejemplo- porque - en todo caso, como hemos visto, se requiere de una "acumulación de determinaciones eficaces, surgidas de las superestructuras y de circunstancias particulares nacionales e internacionales, sobre la determinación en última instancia por la economía". Para última sobredeterminación (o contradicción sobredeterminada) "llega a ser inevitable y pensable desde el momento en que se reconoce la existen

cia real, en gran parte específica y autónoma, irreductible, por lo tanto, a un puro fenómeno, de las formas de la superestructura y de la coyuntura nacional e internacional"¹⁷⁸.

Estos planteamientos, analizados por Althusser en relación con los procesos históricos, sirven perfectamente a los fines de explicar esas contradicciones en la obra de un cineasta como Galindo. Sirven para entender que esas contradicciones no lo son en tanto que ellas mismas obedecen a toda una serie de sobredeterminaciones en el cuerpo social y son posibles si aceptamos aunque sea mínimamente esa autonomía relativa de las superestructuras con respecto a la base económica de la que dependen.

Esto explicaría que aún cuando "las autoridades, tanto si representan al capital, los soviets o la burocracia desean la subordinación del cine; éste en cambio pretende obtener una autonomía, actuar como contrapoder... es evidente que estos cineastas, conscientemente o no, se hallan como toda persona al servicio de una causa, de una ideología; explícitamente o sin plantárselo. Esto no excluye, no obstante, que entre ellos asomen resistencias, pugnas tenaces en defensa de sus propias ideas... así se explica, por ejemplo, la extraordinaria aventura de cierto número de cineastas soviéticos que pueden producir películas cuya significación y fabricación escapan a los apparatchiks burocráticos que nada saben de cultura visual y que aún valoran la ideología de una obra por sus diálogos, por su guión y por su huella escrita"¹⁷⁹.

Establecido lo anterior, estamos en condiciones de aceptar las sobredeterminaciones que se dan siempre en la obra de un director, aunque tengan la apariencia con traíctoria que las explica siempre en razón de que, aun bajo las presiones (ideológicas, políticas, económicas o sociales, etc.), existe siempre aunque sea un pequeño margen de posibilidades de la expresión, independientemente de las superestructuras bajo las cuales se da un discurso cinematográfico.

EL CINE, FUENTE PARA EL HISTORIADOR

La segunda cuestión que se planteaba ya desde el inicio de este texto, referida a la multitud de interferencias entre cine e Historia, parte primeramente del hecho de que el cine, como cualquier otro elemento o componente de lo social, forma parte de la historia que se va haciendo día con día, de la Historia entendida como relación de nuestro tiempo. De ahí que si se lo toma por separado se pueda hablar en primera instancia de la historia del cine ó de las historias de diferentes cinematografías.

En este caso no es justamente eso lo que interesa estudiar, como no sea para situar determinada película de Galindo en su contexto, sino más bien la posibilidad de ubicar el valor que puedan tener como documentos o testimonios. Lo anterior nos lleva a la necesidad de retomar la idea antes expuesta de que hasta hoy el cine se ha sido considerado como una fuente histórica.

Decentrar en el cine un nuevo dominio para el historiador conlleva a la crítica de las funciones que éste ha tenido en la sociedad. En tanto que los historiadores trabajan a cuenta del Estado que los contrata, y en tanto que

"son pocos los historiadores que en nombre del saber o la ciencia no hayan estado al servicio de un orden o un sistema" se explica que la elección de las fuentes del historiador se vea tan mediatizada como su labor¹⁸⁰.

Si "la Historia recibe una comprensión sub-obedece a las perspectivas de quienes se han responsabilizado de la sociedad: estadistas, diplomáticos, magistrados, empresarios, administradores", se entiende que para ellos tengan más valor como fuentes los archivos de Estado, los impresos, etc., que un trozo de celuloide¹⁸¹.

Este último aspecto tiene un condicionamiento histórico: a principios del siglo XX, cuando la Historia se ha configurado ya como una ciencia en el pleno sentido de la palabra, el cine se encuentra apenas en el tránsito de la atracción de feria a espectáculo-industria, y "para la gente cultivada, para la clase dirigente, el cine no es sino una máquina de estupidización y disolución, un pasatiempo de ignorantes, de criaturas miserables engañadas por su faena"¹⁸².

Para esas clases dirigentes que en principio no reconocían al director como autor, sino al colonista o al productor, "para los juristas, para la gente instruida, para la sociedad dirigente, para el Estado, lo no escrito, la imagen, no tiene identidad, cómo los historiadores podrían referirse a ella, siquiera citarla? Sin fe ni ley, huérfana, prostituyéndose al pueblo, la imagen no puede ser una comedieta para estos grandes personajes que constituyen la sociedad del historiador: artículos de leyes, tratados de comercio, declaraciones ministeriales, discursos"¹⁸³.

Por otra parte, se desconfía también del cine porque la película comporta una serie de imágenes que han sido elegidas al filmarse y después escogidas de entre todo lo filmado, imágenes que probablemente han sido modificadas o transformadas mediante trucos y que finalmente han sido montadas y/o editadas. Todo eso hace desconfiar del cine como un documento válido para el historiador y sin embargo, éste no trabaja acaso en forma similar? "a nadie se le ocurriría que la elección de los documentos, su montaje, el establecimiento de sus argumentos tienen también truco"¹⁸⁴. Esto explicaría que así como en el cine los directores dan diferentes versiones sobre un acontecimiento histórico, así también los historiadores no escriben la misma Historia aunque se refieran al mismo hecho.

A pesar de todas las reticencias y las dudas que obligan a desconfiar al cine como una fuente válida de la Historia, el hecho incontrastable es que su capacidad de concientización y movilización es plenamente reconocida y por lo mismo se le controla: "la cámara está siempre ahí, vigilando desplazada del escrito al film, y en el film, del texto a la imagen. No basta constatar que el cine fascina, que inquieta: los poderes públicos, el poder privado presienten que puede tener un efecto corrosivo; se son cuenta de que incluso vigilado un film es un atentado. Cualquiera deestructurar lo que varias generaciones de hombres de Estado, bendecidos, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del noble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funciona

miento real de aquellos, dice más de cada uno de cuanto que ría mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de una sociedad, sus lapsus¹⁸⁵.

De todo lo anterior se desprende la necesidad de considerar al cine como una fuente histórica sin limitaciones al análisis sólo del film, sino integrándolo al mundo que lo rodea. Considerar que, independientemente de que pueda ser estudiado desde un punto de vista histórico, estético, semiológico, etc., el cine es un producto cuyas significaciones no son solamente cinematográficas.

Es importante señalar además que el análisis no necesariamente tiene que referirse a la obra en su totalidad. Puede buscarse en fragmentos de películas, planos, tomas, extractos, series y dentro de cada uno de estos aspectos utilizar cada sustancia del filme (el relato, el decorado, el sonido, etc.), así como las relaciones del filme con lo que no es película: el autor, la producción, el público, la crítica, el régimen¹⁸⁶.

Alcote respecto conviene citar en extenso a Marc Ferro cuando afirma que "los lapsus de un creador, de una ideología, de una sociedad, constituyen reveladores privilegiados. Pueden producirse a todos los niveles del filme igual que en su relación con la sociedad. Su fijación, la de las concordancias y discordancias con la ideología, ayudan a descubrir lo latente tras lo aparente, lo no visible a través de lo visible. Certifican que una película, sea la que sea, se ve siempre desbordada por su contenido. Permite alcanzar cada vez una zona de historia oculta, inabarcable no visible. Ahí

tenemos material para otra historia que no pretenda clara, constituir un bello conjunto ordenado y racional como la Historia; ella contribuiría más bien a afinarlo o a desmenuarlo" ¹⁸⁷.

El mismo autor propone cuatro premisas fundamentales para el estudio de la relación entre cine e historia:

- 1.-La consideración del cine como un agente histórico que ha ha siendo aparecido como instrumento del progreso científico, patrimonio de élites acomodadas de la transición siglo XIX al XX, fué utilizado después por la medicina y la milicia; convertido luego en atracción de barracones de feria, y finalmente en industria-arte-espectáculo que, dirigido a las multitudes, puede servir a propósitos de endoctrinación o glorificación de un modo de vida, de un orden, de un sistema, pero que aún dependiendo de las corrientes ideológicas dominantes, también puede subvertirlas. Desde cualquiera de estos puntos de vista, pero específicamente respecto al último, hemos visto ya en el texto sobre la familia en el cine mexicano como los filmes de Galindo sobre el género - se ajustaron a los lineamientos ideológicos dominantes, pero también hubo lugar en ellos a la crítica de los mismos.
- 2.-La segunda premisa sería la de considerar al cine como una forma de escritura en tanto que el "ampliar las combinaciones al interior de una película" de ocurran, a través de los elementos que le han dado forma, la práctica de un lenguaje cinematográfico que consciente o inconscientemente pone en juego "un cierto número de modos de acción que dan a la obra una eficacia y operatividad". En este caso entraríamos en la consideración de las diferencias entre las for

mas de hacer cine de cada director. Concretamente, atención donos a los propósitos de este trabajo, considerar algunas de las diferencias fundamentales que existan entre los filmes de Galindo y los de otros directores que nos sirven para entablar comparaciones. No sólo por cuanto los temas de este realizador hablan de sus muy particulares inquietudes, sino también porque el planteamiento y tratamiento de los mismos supone una diferenciación respecto a los demás. En este sentido, cabe agregar que tales distinciones se pueden apreciar también en cuanto a los aspectos estético y formal.

- 3.- El tercero de los postulados implica que "la utilización y práctica de formas de escritura específicas son armas de combate sueditadas a la sociedad que produce el film, a la sociedad que lo recibe"¹²⁸. Esta se delata así por todas las formas de censura y autocensura que se reflejan en la obra. Es el propio Ferro quien se encarga de precisar toda vía más este punto al aseñar que, "como es de suponer, la realización de un film se vea rivalidades, conflictos y luchas de influencia... de manera sorda o abierta, tales conflictos provocan enfrentamientos, según cual sea la sociedad vigente, entre el artista y el Estado, entre el productor y los distribuidores, entre el autor y el realizador... por consiguiente, como todo producto cultural, como toda reacción política, como toda industria, cada película posee una historia que es Historia. con su trama de relaciones personales, su castillo de objetos y personas; en donde se resalta privilegios y fatigas, honores y jerarquías"¹²⁹. De este modo, podemos citar así los testimonios que ad-

vierten al cine mexicano como una industria cuyas características específicas corresponden, en general, a las condiciones y coyunturas por las que ha pasado la vida del país y que se reflejan en él.

No obstante que un fenómeno de este tipo exigiría se le analizara "no solo a través de civilizaciones distintas... en su diacronía, sino también en el seno de una misma cultura" conviene destacar aquí la aseveración de Perro con respecto a los elementos que debemos rescatar para llevar al efecto tales análisis. "Todo ello entra en juego cuando se trata del modo que adoptan una figura de escritura o un estilo para seguir en activo o quedar anticuados, para guardar los favores de tal o cual público que a su vez también se modifica. Igual ocurre con el contenido y la significación de una obra. Esta puede leerse de forma distinta, en los momentos, en dos momentos de su historia"²⁰.

Según esto, podríamos encontrar por ejemplo que Hambrón sin corona (1945), con todo su contenido reflexivo y explicativo sobre la forma de ser del mexicano, tenía en 1945 el gran valor de plantear una crítica lúcida y muy válida a la luz de la efervescencia cultural de aquel momento. Pero colocada junto a los filmes realizados después por el director, sobre el mismo asunto pero con algunas variantes, adquiere significaciones y resonancias muy distintas.

- 4.-El cuarto postulado para el estudio de la relación entre cine e Historia es el del de acuerdo con el cual es posible - una lectura histórica del cine y una lectura cinematográfica de la Historia. Esto implica, en el primer caso, que "la lectura histórica y social de la película... ha permitido -

alcanzar zonas no visibles del pasado de las sociedades". En el segundo punto, "la lectura cinematográfica de la Historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado. Las experiencias de varios cineastas contemporáneos, tanto en la ficción como en la no ficción demuestran... gracias a la memoria popular y a la tradición oral, el cineasta historiador puede proporcionar a la sociedad una Historia de la que hasta ahora se veía privada por la institución"¹⁰¹.

En este sentido, podemos recordar ahora esa característica ya mencionada en el cine de Galindo sobre la relación existente entre sus filmes y acontecimientos del momento en que los realizó y que, aun sin conocerlo, influyeron en ellos. En el caso de una posible lectura cinematográfica de la Historia es importante señalar que aunque este realizador cuenta con muy pocos filmes de época o referidos a períodos alejados de la Historia (Almas rebeldes, Garibaldi de rurales, Doña Perfecta, ...Y la mujer hizo al hombre), aun así es posible encontrar en ellos anotaciones muy reconocibles en la visión del realizador sobre los períodos a los que se refiere.

Una vez establecidos los cuatro postulados más importantes, vale mencionar los dos podríamos ser la cuestión fundamental y concluyente en Ferrer con respecto a la interrelación cine-Historia, la referida a la necesidad de estudiar al cine accediendo al mundo que lo produce, "a partir de las imágenes, sin buscar únicamente en ellas ilustración, confirmación o desmentida a otro saber, el de la tradición escrita. ¿La hipótesis? que el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intrínsecamente e pura invención es Historia. ¿El postulado? que aquello que no ha sucedido,

dad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención es Historia. ¿El postulado? que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia" ¹⁹².

EL CINE DE GALINDO EN EL PERIODO CARDENISTA

Cuando Alejandro Galindo inició formalmente su carrera en el cine, lo hizo a la par que se iniciaba un período crucial en la historia de México, el cardenismo, que dejaría una huella indeleble en toda su carrera, con trazos perceptibles que llegan hasta su último filme sin estrenar: Máximo Cárdenas (1985).

No solo por cuanto temas fundamentales en su filmografía, como la idiosincracia del mexicano o el sindicalismo, derivaron de la efervescencia característica del período, sino porque aún antes de dirigir su primer largometraje, Almas rebeldes (1937), sus trabajos anteriores acusaban ya el influjo de los tiempos.

Independientemente de los múltiples oficios que desempeñara a su regreso de Hollywood, a principios de los años treinta, (entre ellos el de supervisor contable nocturno en el hotel Regio), Galindo escribió en pleno inicio de la radiodifusión "la primera radionovela" que, según sus propias palabras, se llamó Don Policiano Bonastini y su hijo Alejo. Dentro del cine, y alternándolo con su participación como argumentista, adaptador y/o encargado de diálogos adicionales, realiza algunos cortometrajes entre los que recuerda uno sobre la campaña de las radio-patrullas para el Reportaje de tránsito y otro referido a los jardines y jardines de Moctezuma y cuyo título fue Tierra de amargores 193.

Sin datos precisos sobre los años de realización de dichos documentales, y en la imposibilidad de encontrarlos, el sólo dato de que fuera patrocinado el primero por instancias oficiales nos permite, aunque sea como mera suposición

deducir que tanto en ese como en el segundo, se encontraba ya la relación de los intereses del director con los sucesos en boga. Es muy probable que el corto encargado por la Dirección de policía obedeciera a la necesidad de los gobiernos posrevolucionarios de difundir la marcha del país hacia la vida institucional y moderna; y es casi seguro en poner ese tierra de cardenales, (producida para un señor de apellido Tenorio y distribuida por José Luis Bueno) se inscribió dentro de todos los esfuerzos de un nacionalismo entre cuyos matices se planteaba el rescate de las culturas prehispánicas de Mesoamérica.

Esta vuelta a los personajes y a la historia precolombinas tuvo que ver, aparte de la educación -promovida como socialista durante el cardenismo- con el deseo de fomentar un nacionalismo en el que, en el fondo, se planteaba la incorporación del indígena y el campesino a la vida nacional.

"En realidad durante el período funcionaron dos nacionalismos: uno tradicionalista, xenóforo, defensivo, conservador, hispanista y pesimista y otro, el oficial, revolucionario, xenóforo, indigenista, optimista y populista"¹⁰⁴. Este último, el nacionalismo oficial indigenista, se tiñó en buena medida de la demagogia que tanto se atribuye al sexenio cardenista, y más cierto aún es que provocó severos enfrentamientos entre indigenistas e hispanistas. Pero en lo que todos estuvieron de acuerdo fue en que los indígenas vivían en la abyección y había que rescatarlos.

La vinculación de ese rescate se planteaba, aparte del apoyo material de cualquier índole, por la necesidad de un discurso que ante todo significara la liberación del indígena como protagonista de la historia nacional. Por eso tierra

de cinearadores -podemos amarimar hacia donde apunta el ¹⁵ "Empaño del título en relación a los indios que se quería seguir de la marginación- se inscribe muy probablemente en el cine de "contenido social" del que después formarían parte cintas como Indio (1934) de Linamann, Indio (1934)¹⁶⁵ de Carlos Navarro y muchas otras entre las que valdramos citar también El indio (1938) de Armando Vargas de la Jena. Este largometraje es un claro ejemplo en el que se encuentran reunidos todos los indicativos de lo que aquel cine y quienes lo hicieron se proponían. Producida por una compañía cuya significativa razón social era Nuestro México, basada en una novela del indigenista Gregorio López y Fuentes, el primer premio nacional de Literatura, musicalizada por Silvestre Revueltas, la cinta establecía en su principio que los hechos en ella narrados "se desarrollaron en una época que precedió al período revolucionario actual". De esta forma se hacía evidente la intención de identificar plenamente al gobierno cardenista con la Revolución y se cumplía el objetivo de dignificar la imagen de los indios. Por ello se explica que en una de sus tantas prólogos, y con la pirámide del sol en Tlatihuacán como fondo, se aludiera al "enaltamiento y la redención del indio, heredero de una raza ferjana de gobiernos viejos".

Tierra de araucanos, de Galindo, y las otras cintas mencionadas, se insertan también en un ambiente en el que - cobraron renovados bríos personajes como Rivera, Sigüenza y Ortaño. Los literatos "tres grandes de la Escuela Mexicana" que aún después de la Segunda Guerra Mundial mantenían una visión de México en la cual la vuelta a la tradición - prehispánica y colonial se mezclaba con la recuperación -

del período revolucionario y la reivindicación del comercio no mexicano contemporáneo, y con la ideología política dominante en aquel momento¹⁹⁶.

Después de participar como argumentista y adaptador de La isla malvita (1934) de Boris Nizic, en la adaptación y diálogos de El Huelga (1936) de Miguel Zambrano, haciendo diálogos adicionales en Ave sin plumas (1937) de Roberto O'Quigley, y cumpliendo pequeñas retenciones, en El huelga y en ¡Buenos hombres! (1938) de Rolando Aguilar, Galindo acomete la realización de su primer largometraje como director: Almas rebeldes (1937).

A partir de este filme el director nos permite advertir que habría de convertirse no sólo en ese cronista cívico que tanto se ha visto en él, sino también en el artífice de una microhistoria referida no solo a la arte, sino a otros acontecimientos destacables que corren paralelos a sus realizaciones.

Ese parece ser el caso de Almas rebeldes, cuya trama gira alrededor de un grupo de revolucionarios (comandados por oficiales desertores del ejército regular) aliados contra el gobierno. Existe aquí un paralelismo entre el filme y lo que en México había venido ocurriendo: toda una serie de sublevaciones -después del asesinato de Carranza- que se habían sucedido a intervalos regulares, a veces con mayor o menor frecuencia.

La segunda etapa de la guerra cristera (1934-1938), "movimiento rural de derecha que significó el último gran drama de la Revolución mexicana"¹⁹⁷, así como la encendida inconformidad de los sectores empresariales y los latifundio-

tas ante las políticas cardenistas hacían sentir en la nación la amenaza latente de una nueva intensidad bélica, - lo cual llevó al presidente a desterrar al propio Calles en abril de 1936 y a someter de una vez por todas a todos los caudillos y jefes máximos en potencia. Lorenzo Meyer nos describe aquella situación al acotar que "ya en la - ceremonia del día del ejército en abril de 1935 Cárdenas había advertido la posibilidad de un movimiento militar - en su contra; el primero de mayo de ese año desfilaron, - desarmados, miles de miembros de las incipientes milicias de los trabajadores por las calles céntricas de la capital de la República. El presidente pudo declarar entonces que si elementos reaccionarios intentaban una rebelión, las - fuerzas irregulares les harían frente. En realidad la pre- paración y armado de estos grupos paramilitares nunca lle- gó a compararse con las del ejército regular; pero si con- stituyeron una fuerza potencial que los opositores a Cárdenas debieron tomar en cuenta"¹⁹⁸.

Si bien es cierto que la acción en almas rebeldes pa- rece ubicarse en el período revolucionario, también lo es el que nunca se dan referencias específicas del gobierno contra el cual tanto los federales como los revolucionarios se han levantado. El único punto de partida con el - que el espectador cuenta, desde el inicio de la historia, es el de saber que los aludidos se dirigen hacia la fronte- ra norte porque han sido enviados a comprar armas. Esa es la base de la anécdota alrededor de la cual gira toda la película y que explica el por qué de la persecución. Por otra parte, se habla en esta película de la Revolución co- mo la causa, en abstracto, como ese referente que muchos otros filmes mexicanos tomaban como un auto-mesa-

físico, sin que nadie, a excepción de Fernando de Puerto, acertara a explicarlo en sus contradicciones y en sus relaciones de causa-efecto, aunque si en cambio se le acabó por utilizar como mero telón de fondo, folcloré de exportación.

Pese a todo lo anterior, el hecho incontrastable es que el tema de un pequeño grupo compuesto por miembros del ejército regular y de fuerzas irregulares, levantados contra un gobierno constituido, no pudo sino ser sugerido a Galindo - por los acontecimientos de los que fue testigo. La prevalencia de aquel estado de cosas se confirmaría después con el levantamiento de Saturnino Cedillo ocurrido en 1939.

El director afirma que cuando hizo el guión y luego la película no pretendió aludir a ningún suceso en especial. Pero con ánimo de crítica o si él, la referencia fue tomada aunque haya sido el vehículo para contar el romance de un capitán (Raúl de Anda) con la muchacha de la película (Nancy Torres).

Algunas rebeldías se constituye pues en la primera cinta de un director que se nutre para la realización de sus guiones de los acontecimientos políticos, sociales y hasta de la nota policiaca. Ello nos permite descubrir, por el momento, los indicios de un fenómeno similar a la intertextualidad mediante la cual, según Umberto Eco, "un texto dado le hace eco a textos previos". En este caso podemos hablar de esa suerte de diálogo intertextual, marginal si se quiere a dos niveles: el primero es tanto que se establece un enlace entre el contexto real de lo que ocurría en el país y el contexto en el que se desarrolla el argumento del filme; el segundo, en la medida en que la cinta se relaciona con las demás que sobre la Revolución se hicieron en esa época, independientemente de las discrepancias en la calidad de cada una de ellas.

Con respecto al hecho de que Galindo afirme no haberse referido a ningún suceso específico podemos agregar, - de acuerdo también con lo apuntado por Eco, que "existen citas imperceptibles, de las cuales no se da cuenta ni si quiera el autor, pero que con el efecto normal del juego de la influencia artística"⁴⁰⁰.

Algo más conviene destacar respecto a Amor, rebeldes la cinta es; en definitiva, el antecedente directo de otras realizaciones de Galindo en los que, además de estar inspirados en sucesos contemporáneos a su realización, se refieren a grupos de personas en situación límite, lo cual le permite configurar una serie de caracteres representativos de las más bajas pasiones o los más altos valores del ser humano.

Ante un coronel (Eduardo Arosamena) que representa a un tipo arbitrario y despótico, cuya autoridad dimana tan sólo de su rango, Galindo contraponen a un capitán (Raúl de Anda) cuya autoridad es de tipo carismático, lo que lo lleva a ser el líder nato, observador de una conducta cuyas cualidades fundamentales son la disciplina, la fraternidad y la lealtad. Frente a Octaviano (Eduardo Fernández), el antagonista natural del capitán, ejemplo de maldad, soberbia y traición, el director suturase a otro personaje (Guillermo el Inca Galles) cuya fidelidad al líder lo lleva a sacrificar su vida por él. Además de que se manejan ideales de conducta que corresponden a cada uno de los personajes delineados, se parte del momento según el cual, como en una especie de microcosmos, la salvación dependerá de quienes ostenten los más altos valores y principios. Así se explica que en la cinta sólo el capitán, su regimiento y la única protagonista femenina lleguen a la frontera.

Refugiados en Madrid (1938), Tribunal de Justicia (1943), Los que volvieron (1946), Castro contra el mundo (1949), Cristo 70 (1969), Ante el cadáver de un líder (1973) y El juicio de Martín Cortés (1973) serán otros filmes en los que una embajada, un tribunal, la selva, un cartucho de vecindad, un pueblo, un cuarto de hotel, o un teatro, servirán a Galindo en el futuro para hacer uso del recurso dramático de encerrar a sus personajes en situación extrema con la finalidad de plantear con ellos una parábola o alegoría en el más puro estilo de la moraleja cinematográfica mexicana. En Almas rebeldes los personajes no se encuentran atrapados en un espacio físico, pero sí se encuentran fuertemente cohesionados porque tienen el fin común de llegar a la frontera (aunque no se nos explique claramente de donde deriva esa necesidad) y, sobre todo, por su condición de revolucionarios perseguidos.

Si el tema de un grupo de rebeldes alzados contra el gobierno estuvo fuertemente inspirado por sucesos reales de la época, lo estuvo todavía más la siguiente película de Galindo, Refugiados en Madrid (1938). El apoyo del gobierno cardenista a la República española, derrotada finalmente en marzo de 1939, fue otra de las acciones que prestigiaron al régimen tanto a nivel nacional como internacional. Al abrir las puertas del país a los republicanos México confirmaba, en la persona de Cárdenas, sus ideas en pro de los derechos humanos de la misma forma que lo venía haciendo desde 1936 al protestar contra las subsiguientes invasiones y atentados de Italia y Alemania en contra de los países europeos.

Precisamente fue la defensa de uno de esos sagrados
derechos, el de arte, el que motivo a la productora FILM
(Films de Artistas Mexicanos Asociados) y a Galindo a en-
frascarse en el proyecto de Refugiados en Madrid. La ver-
dadera desgracia en esta empresa fue que las buenas inten-
ciones cayeron en ese y en el cine, como en toda activi-
dad, lo sus cuenta en el resultado final. Una serie de con-
tradiciones con respecto a las fuerzas en pugna dentro de
la historia, y muy notorios toques melodramáticos, como el
que la vida de una parturienta y la de su hijo dependan de
que uno de los heridos pueda salir de la embajada a tra-
er el suero necesario para salvarlos, daban a la cinta un
toque de inverosimilitud que tenía sin embargo, ciertas
compensaciones. Algunas coincidencias, como la del bombardeo,
alternadas con unos cuantos grock shots de la guerra, ba-
rraban por momentos el desordenado producido por esta re-
lucida que derivaba de pronto en detalles por demás cómicos.
Entre estos el caso más curioso era sin duda alguna
el de María Conesa, que parecía estar interpretando su su-
biografía puesto que caracterizaba a Pastora del Real,
cantante de canciones y canchís, "amiga" de un militar (Do-
mingo Soler) y propietaria de unas joyas de mucha prece-
dencia, las que en un momento determinado le reclama como
suyas La cananea (Lili Barba), su rival a lo largo de to-
da la historia.

Lo anterior, sumado a otros imprevistos (como el
hecho de que nunca sabemos por qué y para quienes espían
Carlos De Górdova y el proveedor de víveres) dió como re-
sultado un FILM raro en lo histórico.

Refugiados en Madrid destacaba otros características del cine mexicano, y de otras partes del mundo, a saber, la de referirse a grandes movimientos sociales en forma muy superficial o tomáloslos como simple telón de fondo para narrar historias que nada o casi nada tendrían que ver con dicho conflicto. En México el ejemplo más concreto sería después el de una Revolución "creada" expresado para el luz cimiento de María Félix.

La guerra civil española fue también utilizada para narrar algunas historias de amor al estilo ¿Por qué coblan las campanas? (1943) de Sam Wood. Así, es válido señalar como gran acierto de la cinta mexicana el que tanto sus productores como el director se propusieran realizar un filme sobre ese tema en un momento en el que el cine mexicano (sobre)vivía bajo el pleno reinado de allá en el rancho grande (1936) de Fernando de Fuentes. Como descargo final ante los que la cinta es un reflejo -nórido si se quiere- de la política cardenista de apoyo a la República española y que sin las condiciones y sin la perspectiva histórica necesarias, el cine mexicano de la época jamás podría haberse referido a aquella guerra como no lo haría nadie hasta la llegada de los documentalistas. Entre éstos uno de los más prestigiosos fue Jorge Ivens, quien realizó Tiempo de España (Spanish earth) (1937), con comentario escrito y dicho por Ernest Hemingway.

Otro gran representante del cine cardenista, considerado hasta hoy como la máxima conciencia del régimen, dió vía a Galindo para escribir el argumento y la adaptación de Los millones de Guadalupe (1938), dirigida por Rogelio Aranda, en la que se establecía un enlace con cin-

tas como Viaje redondo (1914) de José Manuel Ramos, por cuanto también "versaba sobre los apuros de un fiereño en el mar" segunda de la capital"²⁰⁰.

Independientemente de que el tema de provincianos valeducados por los capitalinos se volvería después muy característico en varias películas mexicanas, lo interesante es que Los millones de Chafón iniciaba con la tereza competencia entre dos poderosas transnacionales norteamericanas que, desde Nueva York, dirigen en México las transacciones necesarias para apoderarse de los terrenos con posibilidades de convertirse en una nueva explotación petrolera. Los nombres de las empresas, aunque ficticios, Galindo no quiso disimularlos con nada que se asemejara siquiera a las de El aguila o La huasteca, sino que enfatizó las siglas de una State promoting Co. y de The golden drum oil company para plantearnos mejor su visión de los acontecimientos.

En un contexto en el que el conflicto obrero-patronal entre las empresas petroleras y sus trabajadores había llevado al estallamiento de una huelga el 28 de mayo de 1937, y en medio de toda la efervescencia periodística sobre el tema, era fácilmente comprensible que Galindo se viera impeli-do para tomar la anécdota que daría vida a los desventurados - de Prisciliano Cárdenas (Carlos López Chafón), en una cinta filmada a partir de febrero de 1938, apenas un poco antes de que -ante la rebelión de las empresas para aceptar las resoluciones de la Suprema corte con respecto al conflicto- Cárdenas decretara la expropiación el 18 de marzo de 1938.

El filme no cuenta con virtudes denunciatorias de ningún tipo, pero es una comedia que delata cómo Galindo, atanto a los temas de actualidad, se sirvió de uno de ellos para escribir una comedia cuya única virtud sea quizá la de con-

tener uno de los escasísimos números musicales que para nada se referían a mariachos y congas; era éste el titulado The big apple, coreografiado con discreción por Edmundo Santos.

Hacia mediados de aquel mismo año de 1935 Galindo escribió, adaptó y dirigió Mientras México duerme, película en la que "un hecho de sangre, el asesinato del boticario Nava en la Botica Bucareli, había inspirado la historia, titulada en principio Buleteo, y en la que "la referencia a un hecho real guió al director y le impidió acudir a otros aditamentos dramáticos que no fueran los sugeridos por la realidad misma"²⁰¹ Jorge Ayala Blanco afirma que "hay tres películas adultas que anticipan el género de la ciudad... ellas son Mientras México duerme (1935), Distinto amanecer (1943) de Julio Bracho y Corazón sin corona (1945). (pp. 31) Mientras México duerme anticipaba el género de la ciudad... el cine mexicano, lo anticipaba primero y ante todo para el propio Galindo, que en el futuro habría de convertirse en el más fecundo cultivador. Y si nos atenemos al testimonio de Emilio García Riera sobre "esta primera e importante incursión de Galindo por los bajos fondos del barrio capitalino, con una buena parte filmada directamente en calles, cabarets y otras locaciones auténticas", no demos por establecida desde ahora que fue precedente también de las cintas de otros directores, entre ellas la de Bracho - antes citada y Víctimas del pecado (1950) de Fernández.

Una segunda contribución de Galindo es Una luz en la oscuridad (1936) de José Borr. Filme exitosísimo (si cabe la expresión, dado que el cine mexicano no contaba en los años treinta con empresarios en el usual sentido de la palabra) - realizado a beneficio del actor, Joaquín Benavente, praxatu-

ramente ciego, capuso para el director el prólogo a su primera realización de 1939: El muerto vivió, filme en el que se aludía a la infidelidad, tema que Galindo repetiría en futuras ocasiones. Corazón de niño (1939), realizada a continuación, no tiene, al igual que la anterior, nada - excepcionalmente recordable, como no sean las preferencias al parentesco de los maestros que no reciben sus - sueldos, o los reciben muy retrasados, de parte de una Secretaria de Educación Pública que ya desde ese entonces era sujeto de tales alusiones.

El mundo loco (1940), último de los filmes realizados por el director en aquella década, destacaba por su parte la popularidad de la que ya gozaba la radio para esos años, misma que hacía suponer como seguro que el gran éxito radiofónico de la serie se repetiría en el cine. La cinta, de la cual según su realizador solo valió la pena el episodio titulado La herencia negra, tuvo una aceptación al parecer muy discreta por parte del público, aceptación similar a la que en general tuvieron por igual todos los filmes de Galindo en la época.

Esta situación, por lo demás, no era sino la consecuencia natural de las condiciones en que se hacía el cine mexicano. Era aquella una industria apenas en formación, denominada frecuentemente como "lino artesanal" que se caracterizó, aparte su falta de recursos de todo tipo, por ser un cine de búsqueda creativa y formal.

No existieron en el período esfuerzos oficiales o privados verdaderamente fuertes por constituir una industria. A lo más la productora SEPBA (Secretaría de Educación Pública, Departamento de Bellas Artes) había realizado Elías. Y se habían construido los estudios CLASA (Cine-teatro-filic)

Latinoamericana, S. A.) con financiamiento gubernamental. Frente a esta vertiente de la producción, que se ilusionaba con la idea de un cine nacionalista, estaba el otro sector, el de los productores privados, que se atrevían a exponer sus exiguos recursos en la aventura de hacer cine.

En honor a la verdad, fue gracias a uno de esos aventureros -en el mejor sentido que se pueda dar al término- que Galindo pudo realizar Almas rebeldes, película "muy - pobre, muy pobre, producto de la venta de treinta y ocho vacas", con la que su productor, Raúl de Arca, buscaba la posibilidad de convertirse en "estrella" del cine nacional. Y es que aquel fue otro de los graves problemas de la industria. No había figuras de renombre ni entre los actores ni entre los directores, si exceptuamos a los que tuvieron algún prestigio, como Chuno Urueta (La noche de los mayas, Los de arriba, etc.).

Debemos reconocer que a esos directores, con o sin renombre en ese momento, se debieron los mejores logros del cine mexicano de los años treinta. Fueron ellos los que dieron a esa industria titubente, que no creó escuela, ni una corriente de filmes plenamente identificables, propiciaron una experimentación de la que surgieron junto a los filmes de De Fuentes, Hoytler, Zinnemann y otros, varias cintas que esbarraron los cánones que más tarde se darían en los años subsiguientes. Así serían entonces las primeras películas de época, las aventuras de casa y corral, intentos semi-experimentalistas (Los marinos, 1934, Castillo Oro), ensayos para un cine de horror, etc., que se basaron al cine sobre la revolución y los inevitables sucesos del rancho grande y el melodrama familiar, cuyo cine sería uno de los más predominantes.

Aun cuando el cine de Galindo muestra varias de las características de la industria antes mencionadas, denota también su deseo de hacer un cine personal. Prueba de ello es que no se contagió por la avalancha de cine folclórico. Mientras Almas rebeldes anunciaba temas las peculiaridades con las que se realizó, La jala maldita como cine de aventuras; Los millones de chaflán en el género de la comedia; o Refugiados en Madrid y Corazón de niño hablaban ya de una voluntad de independencia temática de la que sin duda alguna el mejor fruto fue Mientras México duerme, cinta que se convertiría en pieza clave de su carrera posterior.

AVILACAMACHIERO Y EPOCA DE ORO... CONSOLIDACION DE UN ESTILO EN EL CINE DE CALIBRO.

Al finalizar la década de los años treinta la industria del cine mexicano enfrentaba varios problemas: la saturación de sus incipientes mercados con películas folclóricas, la ausencia de fuentes de financiamiento, la inexistencia de organismos eficaces de distribución y exhibición, la muy desventajosa competencia con el cine de Hollywood y la descanalización.

Este último factor se explicaba por dos circunstancias: la primera, porque muchos productores no reinvertían en el cine las ganancias obtenidas en él, y la segunda porque los inversionistas con fondos disponibles se mostraban todavía temerosos de invertir, escamados como estaban por las políticas del régimen inmediatamente anterior, cuyo apoyo decidido a las masas obreras y campesinas había generado una fuerte tensión al aproximarse el cambio de gobierno.

La producción cinematográfica tuvo en 1940 un descenso a 29 cintas, que confirmaba la tendencia del año anterior, cuya producción había bajado a 37 filmes en comparación con los 57 de 1939. El cine nacional enfrentaba entonces su primera gran crisis, de la que vinieron a salvarlo factores externos e internos²⁰³.

Entre los primeros, derivados de la generalización de la Segunda guerra mundial, podemos anotar los siguientes: la producción norteamericana disminuye relativamente y se enfoca hacia la propaganda bélica, lo cual conlleva a la norma de las cinematografías americanas con la misma razón, de la que obvia al cine mexicano la posibilidad de saturar los mercados;

el apoyo estadounidense al cine mexicano por sobre el argentino o el español. En el caso de la Argentina se había declarado neutral ante el conflicto bélico, lo cual dejaba entrever sus simpatías para con los integrantes del eje; en España Franco usurpaba el poder que había obtenido con apoyos materiales y morales de Hitler y Mussolini, que eran precisamente los oponentes de los aliados.

Es casi seguro también que la cercanía geográfica de México haya inclinado a su favor la balanza de los apoyos norteamericanos, puesto que nuestro país no solo se convertiría en un aliado, sino que proporcionaría mano de obra y energéticos a Estados Unidos. El conflicto por la expropiación petrolera había sido zanjado ante la posibilidad de que México vendiera hidrocarburos a los países del eje, y porque ante la perspectiva de la guerra, Estados Unidos prefirió llevar a la práctica la política del buen vecino en aras de un panamericano que muy necesario se presentaba.

Mediante financiamiento, equipos y apoyo técnico, además de los bloques suministrados a los cinematográficos españoles y argentinos por parte de las distribuidoras norteamericanas de celuloide, el cine mexicano contaría con un apoyo a su producción y con la excepcional ventaja de que el único cine que se vería en Hispanoamérica sería, aunque a fuerza, el de México.

En lo interno, la situación se presentaba también favorable para la industria cinematográfica aún cuando había de terminar el gobierno cardenista. Cárdenas, más que nadie, estuvo siempre consciente de las fricciones y enfrentamientos que sus políticas podrían llegar a ocasionar, y lo

último que él deseaba, empujado como estaba en la tarea de constituir un Estado fuerte, era que el país se viera inmerso en una nueva guerra civil. De hecho su última gran -hazaña fue la expropiación petrolera, porque supo entrever la excepcional coyuntura histórica que el horizonte mundial le presentaba y que impedía a los afectados enfrentarsele en un momento en que se ariscaba ya la segunda conflagración en el planeta.

De ahí que desde ese mismo año de 1938 la política del régimen mostrara una clara moderación en el apoyo a los obreros y a la reforma agraria. Por otra parte, se quería frenar la huida de capitales que amenazaban con sumir al país en una crisis económica, y se querían aquietar también los ánimos encendidos a propósito del proyecto de una educación socialista, -que nunca llegó a serlo-, cuyo gradual desmantelamiento sobre todo a partir de 1939, no fue sino "el reflejo del momento por el que atravesaba, en sus últimos años sobre todo, el régimen cardenista de calmar los ánimos a toda costa, de iniciar una marcha atrás en varios aspectos de la política del régimen para conseguir la unidad nacional y ante el peligro de una intervención y de la guerra mundial que se avecinaba" ²⁰⁴.

Todo lo anterior motivó por tanto la elección de un candidato como Manuel Ávila Camacho, considerado si no de derecha, si como demasiado moderado con respecto a su antecesor, todo un arma de mantener la estabilidad al interior como con el extranjero; "concordia de todos los mexicanos, paz y amistad con todos los pueblos de la tierra", fueron las frases - usadas por el gobierno para tratar de acercar a los extremos" (205).

Pránte a este panorama el cine mexicano tenía sobradas razones para sentirse confiado y tranquilo: y se podría fincar así una hipótesis según la cual todo ese cine denominado de de aforanza porfiriana pudiera no serlo, sino todo lo contrario. Si como ya vimos desde 1928 el régimen cardenista dió marcha atrás en su beligerancia, películas como En tiempos de don Porfirio (1939) de Bastillo Oro y ¡Ay, ay, ay señor don Simón! de Julio Bracho, pudieran muy bien ser ya no de aforanza, sino un reflejo de la psicología de quienes las producían y que se daban así un respiro para manifestar el alivio que la evidente moderación del radicalismo sexenal les producía.

En todo caso, hablamos aquí de un cine que enmarcado en el período cardenista aparecería como contradictorio, pero - que si retomamos la hipótesis en la que basamos este texto, tal contradicción no existe puesto que si se hizo fue porque existieron las condiciones materiales e ideológicas propicias a su realización. La moderación política daba confianza a los poderosos inversionistas que, como en el caso de Filma mundial, se sentían dispuestos a invertir sus capitales.

Si aceptamos junto con Ayala Blanco que "malograda la gran oportunidad nacionalista y revolucionaria del cine mexicano (podría decirse que del país en general) en los últimos años del cardenismo"²⁰⁴, aquellas películas no tenían por qué ser precisas y ferozmente de aforanza. Rechazadas bajo el nombre del "arrogante estrellero" (alusión irónica, por oposición, a los "revolucionarios jóvenes") que se había presentado a la muerte con la frase de "ay preventa", la aforanza de ese cine viene a ser más bien el claro síntoma de una relajación.

Además el Estado mexicano se había configurado como paternalista para con todos los sectores, lo cual por otra parte era un rasgo heredado en cierta medida desde el porfiriato. El cine nacional podía pues sentirse seguro bajo la protección de "caudillo-presidente-creyente-caballero" y se día por tanto celebrar en esos filmes una relativa vuelta a los viejos tiempos.

Estas películas que podrían pues significar un honorífico por la "vuelta a la normalidad", misma que se conformaría a lo largo del sexenio 1940-1946 y en los posteriores (en términos de considerar lo ocurrido en ellos como una regresión con respecto a lo logrado inmediatamente antes de 1938), estas películas, decíamos líneas arriba, daban continuidad, por su éxito, a la que ahora si podía, y tenía todos los elementos para ello, convertirse en una verdadera industria. Para 1941 surgían junto a la poderosa productora Groves, otras más como Milrex, Films Mexicanos y Esos Films.

Para la última de ellas Galindo rueda El castro ni areng (1941) con un argumento de Jaime Salvador en el que ante todo se procuró el lucimiento de Cantinflas, a la sazón con vertido ya en estrella y marzate del cine nacional.

El relato de los Brib (1941), siguiente proyecto del director realizado para la también poderosa GRAMA, resulta mucho más interesante por los motivos principales. El primer de ellos deviene del hecho de que el filme se basaba en un argumento de Marco Aurelio Galindo ordenado por la Asociación de Productores mexicanos²⁰⁷. Lo posterior era significativo no por el pesimismo que en ella se podría surtir, sino porque esto ocurriría en una época en que era ya muy cla-

ra la tendencia, que se generalizaría después, de adaptar obras importantes de la literatura universal, misma que - los hermanos Galindo convirtieron en la realización anterior de Corazón de Niño.

La segunda razón de su importancia es que, al basarse en un argumento propio, los hermanos Galindo se dieron la posibilidad de plasmar en aquella cinta los indicios de esa contrahistoria a la que en narrativas anteriores aludimos. Y si esto era notorio en 1941, lo es mucho más ahora que la cinta puede apreciarse en perspectiva histórica.

El argumento de El rápido de las 9:15 se refiere a una serie de personajes cuyas respectivas vidas y proyectos se ven truncados en el momento en que el tren donde todos viajan cae a un río como consecuencia del derrumbe del puente por el que cruza. Las anécdotas de dos de aquellos personajes sirven para recuperar dos espacios de la Historia que la institucionalidad y/o la opinión común se proponen ignorar u olvidar en forma sistemática.

Doña Susanita del Mercado (Virginia Vázquez) era uno de los personajes que se veía obligada a abordar el periódico libre, toda vez que hasta la casa de huéspedes en la que habitaba, llegaron los comunistas de un prominente político a pedirle que avisara a sus hijos (que antes habían recibido amnistía) "que no entren en el país porque el nuevo - gobernador no está dispuesto a tolerar su presencia". Es muy probable pensar que el acontecimiento de esa ribera sea una mera coincidencia, pero el hecho incontestable es que no estaba del todo alejado de la realidad.

Para la época en que se realizó El rápido de las 9:15 se tenía "la impresión generalizada de que el nuevo gober-

nante no había triunfado en las elecciones, impresión compartida sobre todo por el grupo gobernante...²⁰⁸ Fue bastante claro en aquel momento que el enfrentamiento de los candidatos a la presidencia, que reflejó la división en la sociedad mexicana, provocó severas fricciones políticas, uno de cuyos frutos más álgidos sería en enero de 1941 el enfrentamiento del ex presidente Abelardo L. Rodríguez con -
Avila Camacho.²⁰⁹ Por otra parte, "cuando se supo que frente a las posibilidades de disputarle el poder al recién elegido presidente, Almarán optó por abandonar la militancia y expatriarse del país, la decepción produjo entre sus seguidores además de cierta frustración, un sentimiento de traición"²¹⁰ y los plantó nuevamente también ante la disyuntiva de integrarse al nuevo gobierno o de seguir el mismo camino que su candidato.

Si bien fue cierto que esta declinación de Almarán aseguró que sus más allegados no sufrieran consecuencias de deportación,²¹¹ lo cierto es que esa costumbre de expulsar al país a los indeseables por sus posturas políticas ilustraba aquella manera no-violenta de dirimir los conflictos de poder, inaugurada desde 1936 con la expulsión de Plutarco Elías Calles y la consiguiente limitación política a su grupo²¹².

En El núcleo de los 212 citado otro personaje, don Anastasio o don Atanacio (Alfredo del Buitre) que se niega rotundamente a atenderse con el excofratista que le recomienda sus correrías y basa su negativa en el hecho de que seguramente "se trata de un refugiado". Podría decirse que se hoy nada de particular en la notación, pero es interesante

gible que así como hubo amplios sectores de la población que manifestaron su solidaridad para con los revolucionarios españoles en desgracia o para con los oprimidos de cualquier otro país beligerante, también hubo sectores que mostraron su franca oposición y descontento.

Tras la protesta de organismos mexicanos como el Comité de unificación revolucionaria, el Comité pro-defensa de la memoria y otros que se oponía a dichos refugiados apoyando que se trataba de militares reñor que se convertirían en un peligro para la tranquilidad pública y en un lastre para la economía nacional ²¹³, tras toda esa oposición se ocultaba la mesquindad agazorada de ciertos sectores que veían amenazados sus intereses. La intensa campaña de prensa realizada contra los refugiados españoles esta hoy probablemente dividida por nuestra historia y la sociedad que en cambio se le vanagloriará de "la tradicional hospitalidad mexicana". El párrafo de las 2:15 permite recorrer ese volo de romanticismo y atipar, aunque sea, a esa parte oscura y venganzosa de la memoria histórica.

Casi cuarenta años después el propio Alejandro Galindo afirma, en un texto El cine mexicano que "la influencia de los refugiados en el cine mexicano como medio de expresión fue bastante" porque "el cine mexicano se les alzó de alcanzar una expresión que les fuera propia, una imagen completa y fiel en la que el mexicano reconociera su identidad". Toda esto, además más adelante, debido a que "cuando los refugiados llegaron a México traían costumbres, y carácter que no tenían relación alguna con el sentir y el pensar del pueblo mexicano. Tampoco con las condiciones que vivían haciendo el cine mexicano hasta el momento" ²¹⁴.

Sin comentar ni justificar tales tesis, es posible suponer que en el ánimo de Galindo pesan, cuando vierte tales opiniones, más que la labor de un hacedor, los desempeños de destajistas como Jaime Salvador, José Más Morales, Miguel Morayta, por citar solo algunos, lo cual dicho sea de paso, no deja de darle en cierto modo la razón en cuanto al cine se refiere. En todo caso, si Galindo llegó a sentirse desplazado por estos "realizadores", no por eso deja de reconocer la importante contribución de los refugiados a la cultura nacional puesto que antes afirma que "entre los republicanos que huyeron de Franco... vinieron personas de mucho valer en distintas disciplinas del arte y las ciencias. Pronto encontraron, dada su capacidad, destino en la cátedra, en empresas, fábricas y talleres. También en el cine como músicos, escenógrafos, públicistas, dibujantes, medistes, escritores, actores, actrices, actividades administrativas, etc."¹⁵.

Después de El viaje de los Gilis, que por cierto bien puede identificarse como posible precursora del cine de catástrofes, Galindo realizó, otra vez en colaboración con su hermano Marco Aurelio, Virgen de medianoche (El imperio del hampa) (1961). Mientras en esa misma época debutaba Emilio Fernández dirigiendo La isla de la pasión, con un tema histórico ubicado en plena revolución porfiriana así una línea que lo guiaría en su carrera, Galindo volvía sobre una de sus temas predilectos: los bajos fondos de la capital.

Virgen de medianoche es un filme realista, pero resulta curioso advertir en su argumento varios de los elementos que Emilio Fernández utilizaría siete años después en

Señalación México (1948), aunque invirtiéndolos. Es decir, el personaje que en la cinta de Galindo interpreta Jorge Velez lo hará después María López; Tom (Ramón Villalón) - aparece aquí como el hermano pequeño por cual Jorge Velez se sacrifica, al igual que lo hará la hermana de Señalación México por su hermanita (Silvia Deruez) y Manolita Cuval - ocupa el lugar que después tendrá Roberto Cañedo.

Las similitudes son muy claras: Malacura realiza sus difíciles actividades encontrándose en el obrero Vivron - de medicina, pero es en el fondo muy noble (prometió a su madre hacer de su hermano un hombre de bien), tiene obediencia por la lindeña (que se presentan todas -las prostitutas- criadas... si a mi gente le recomiendo que son -lindeña, a mi hermano le exige que sea lindeño); y tiene como misión suprema lograr que su hermano se eduque (usted primero termina sus estudios y luego hace lo que quiera... le prometí a mamá que haría de tí un hombre de bien y te voy a seguir pagando los estudios hasta que tengas un título). El hermanito desobedece (pretende rebelarse (y que -quieres que aprenda, aquí siempre andas en huelga y ya rompió todos los vidrios de la escuela), ante lo cual Malacura se ve obligado a castigarlo de manera cruda las ruedas de su vida (aquí nos recuerda más que con los vidrios) y el joven, en lenguaje que pretende parecer muy audaz confiesa (te voy a demostrar que yo también puedo ser tan carlista como cualquiera de sus discípulos) (216).

Como el personaje de la línea en el obrero, Malacura muere para antes solve el pecado, quien podrá luego crecer gracias al amor de una línea (Manolita) de quien se mantendrá inocente como persona que nunca se queja de que su vida sea un sufrimiento, entre prostitutas, lindeñas de diversos y continuándose.

Hay ciertas referencias a sucesos de la época, como conflictos estudiantiles o el asesinato de Trotsky, de la gran parte sobre interés a esta historia es la que Galindo intenta una denuncia velada de los procedimientos legales que permiten liberar a un delincuente por medio de un amparo. La verdad es que todas las cualidades atribuidas por entonces al filme fueron obra de cuestionarios publicitarios, más que de la supuestamente "descarnada realidad" que se muestra en El mundo del hombre, título original de la cinta (217).

Aunque vista hoy aparece como comedia involuntaria, tiene elementos rescatables entre los que conviene destacar la pericia técnica del realizador y la música. Desde los créditos y durante las secuencias en que Gary Macías, doblada por Chela Campos y María Luisa Bermejo, interpreta Perfuma la carnicería y Algunas de las cosas, canción tema del filme.

1942 fue un año clave para la industria cinematográfica por cuanto en él se creó el Banco Cinematográfico; se dieron importantes debates: Manuel Rodríguez entre los directores y María Félix entre las actrices; y se inició un proceso de concentración en la industria, vía el gran apoyo proporcionado a Cinematográfica Groves, S. A. Para ese año fue importante para el cine mexicano en general, ciertamente no lo fue para Galindo, pues el único proyecto, Tierra de Pasiones (1942), hubo de dividirse financieramente con Juan Velasco Jr.

Las razones por las que no realizó dicho filme, adaptado junto con su hermano Marco Galindo sobre la pieza teatral Alma de Manuel M. Carrá, las dio en el mismo momento de su salida: cuando se encontraba trabajando para un amigo el rodaje,

Jorge Negrete se negó a trabajar en la película si el papel protagónico femenino lo interpretaba María Antonieta Pech, que había sido elegida por Galindo. La razón de tal actitud por parte del actor fue, al parecer, el rumor que le circulaba sobre la llegada en alguna ocasión en Nueva York o en la Habana para las acostumbradas sesiones del famoso cantor. Como la fama de esta finalista se sustenta en Margarita Mora, Galindo renunció a la dirección de Tierra de virgines, puesto que no estaba dispuesto a tolerar los caprichos de una estrella que así como cambiaba actores pudiera llegar a cambiarlo a él como director.

En su línea argumental, esta cinta dejaba al descubierto rangos de filmes posteriores de Galindo que también están situados en la época porfiriana. Contaba con personajes que se rebelan ante el despotismo y la intolerancia, con secundarios celosos de su derecho de posesión y jóvenes dispuestos a defender la virginidad de sus novias. La pérdida de tal condición se simboliza en la cinta con una coqueola perforada por el fondo y colgada en la puerta de la desvirgata, que antes ha sido pasada por el pueblo en un carro con flores blancas. (En los casos en que la novia es virgen se le lleva, después de consumado el matrimonio, en un carro adornado con flores rojas, en una clara, aunque muy peculiar y tradicional alusión a la presencia de la doncella).

El que en Tierra de virgines se habla de la rebelión de un personaje como María Pech que se subleva ante la corrupción y la injusticia en el ámbito rural, merece sólo ser mencionado con María Pech (1941), siguiente pelí-

cula en la que para compensarla por el descuido anterior, dió a María Antonieta Pons el rol estelar femenino.

Wonga wala, considerada como mediocre por Ayala Hincapié contiene sin embargo la solidaridad y la violencia entre los personajes que el mismo crítico encuentra en otros filmes del realizador.

Dirigido que en un momento en que escuchan tan de moda los discursos sobre la unidad, Galindo, siempre a tono con los tiempos, escribió y dirigió esta buena película que trabaja cómo un grupo de cultivadores de añilano, unidos, podían acabar con la pundiña de un acaparador (Macario Carrera-Carlos López Moctezuma) que los impedía negociar su producto a mejor precio con la que en forma decesado neutra se denominó en la historia como la compañía. Al final de este episodio se encuentra un superintendente sectorizado por Pedro Armendariz (Federico Reyes).

Bien se dejaba suponer que dicho episodio era una especie de CHILAN O CONASUFO, pero para que no hubiera riesgo de parecer propagandista oficial, Galindo toma partido y se encarga de aclarar por boca del líder de los cosecheros que "si esta tierra no da frutos y si nosotros no los cultiváramos no habría compañía. Lo primero es lo primero". Por si fuera poco, ese mismo líder se niega a aceptar la intermediación del superintendente cuando los cosecheros deciden ejecutar a los señores del acaparador según la ley de la razón, que aplica castigos entre los chilanos y luego a los otros.

El desarrollo de la unidad de los campesinos como forma de resistencia a los explotadores era optimista y operante. Quizá el único riesgo era el de plantear que esos tiempos -

campesinos, basándose en la fuerza de su unidad, llegaron al extremo de hacerse justicia por su propia mano, lo cual implicaba plantear una violencia que ni por ahora puede ser considerada como inhumana, según la advierte Ayala Blanco en otros filmes del realizador.²¹⁹

Quizá porque Valdez considera a la cultura sindical como un asunto netamente urbano, o bien porque en sus filmes parece siempre la impresión de que el ámbito rural es más propicio para toda clase de abusos y arbitrariedades, el hecho es que Korea raja marca una constante en la obra de su director. Sin duda era viable la posibilidad de plantear tales tesis -que vistas así aparecen más directas y contundentes que las planteadas incluso en Tramita buian y Hay lucas para... (1948)- en una película en la que por lo menos pudo equilibrar los riesgos del melodrama.

No pudo sustraerse en cambio a las que se perfilaban como características comunes en los filmes de la época: - el excesivo número de canciones y la inclusión de cantantes famosos en las mismas. Jaja la jaja no nos convence nunca en su papel de la cantante que se enamora de Armando Silva (Tito Junco) y que luego lo dubia en su rapaceo y de haberlo muerto se retiró resignada.

De cualquier forma, esos eran inconvenientes menores en una cinta que planteaba temas que sólo con organismos medicadores y curaciones de sus pedicó, un grupo de trabajadores podía hacer valer sus derechos. Lo anterior no deja de ser significativo si consideramos que entre 1943-1948 tuvo lugar el más alto número de huelgas desde 1920, pero que fueron consideradas ilegales en su mayoría por parte de la Junta de Conciliación y Arbitraje.²²⁰ de la Se-

cretaría del trabajo; en un sexenio en el que "Avila Camacho se proponía lograr la disminución de las reivindicaciones obreras, de la militancia sindical, del idealismo y del internacionalismo" puesto que se veía "en la necesidad de adoptar una serie de medidas orientadas a limpiar las aristas más filosas de la triple relación patronos-tratado-obreros. Y de los dos extremos, en virtud de los objetivos propuestos, estaba claro que el que tenía que recrimentarse más drásticamente era el último"²²¹.

Konza Rojas se realizó también en el marco de un momento en el que el gobierno reformó la Ley federal del trabajo, para lo cual había contado con el acuerdo de la CFTM.²²² En concreto, establecióse de una vez, la estricta sujeción de cada un secretario en los carreteros de Paraná Rojas, que se organizan por su cuenta, que lebraban al superintendente, que toman la ley en sus manos, podía significar el rechazo al colaboracionismo que suele caracterizar a nuestras organizaciones laborales. El contenido de la cinta era entonces muy significativo en un sexenio en el que "el gobierno intentó no sólo por las vías legales someter o debilitar la combatividad sindical, sino que manipuló a la organización obrera internamente con la ayuda de sus propios líderes"²²³.

Entre Konza Rojas (1943) y Paraná Rojas Calindo realizó algunas otras cintas de sucesos y resultados muy dudosos. Éstas se ellas fueron Paraná de Justicia (1943) y Sivierópolis (1943), cuya crítica contra el divorcio la sujeción, de protesta con Avila Camacho, dentro de este cine que él calificó como conflictivo. (El mismo argumento se propone como proyecto para volver a filmarse en los años setenta y dieciséis por El Borroyta).

Tribunal de Justicia es considerada importante por sus alardes tecnicistas, según testimonio de Apala Blanco²²⁴ y porque se constituía en un ejemplo de cine crítico en el que al "afan experimentador como el que la cinta manifestaba en el plano formal", se sumaba "el deseo de decir algo importante, actual y justo"²²⁵. En tanto que la cinta contenía una crítica a la sociedad norteamericana, a "todo un sistema mercantilista capaz de convertir la sala de un juzgado en un circo inabarcable" y por su tono documental, para este trabajo el interés fundamental radicaría en que fue inspirada, por hechos reales, de nota policíaca²²⁶.

1943 había sido un gran año para el cine mexicano. Se había alcanzado una cifra record con la producción de 70 películas: Boanabes había realizado dos de sus grandes éxitos: Guadalupe y Blor Silvestre; Julio Bracho incurrió en el género de la ciudad con Distrito amanece; Fernando de Fuentes consolidaba a María Félix con Doña Bárbara; Norman Foster hizo la tercera versión de Sueña y se va; Contreras Torres contribuyó con La vida imitil de Pito Pérez, y el cine mexicano seguía festejando su bonanza con los apoyos que en materia de críticas norteamericanas recibían estudios como Clax y Intech.

Si dentro de todo ese panorama Alíndo había logrado un acierto con Tribunal de Justicia, no tuvo muy buena suerte en el año siguiente, en el que realizó La familia (El hijo del viento), película que le "costó encargada por productores como El Sr. de Anda y cuyo guionista giraba en torno a un hipotético hijo del castro huido. Pero a Alíndo cambiando el nombre y por un brillante y honorable abogado, el pro-

cho tenía que demostrar su inocencia a la sociedad y a la policía para librarse así del castigo que los delincuentes de su padre hacían caer sobre él.

Es preciso aclarar que el argumento de aquella cinta no fue de Galindo, y ni de broad se viene a decir en ella existió un mínimo vestigio de la grandiosidad contra una sociedad prejuiciada como la que alguna vez planteó Fritz Lang en Sólo se vive una vez (1930). Y si la comparación parece demasiado desproporcionada, digamos que Galindo no hizo nada verdaderamente importante en ese año de 1944 frente por ejemplo a La máscara (1944) de Roberto Cavaldón, otro exitoso -debutante que había sido asistente de Galindo en Almas rebeldes (1937) y de varios otros directores, entre ellos Raúl de Anda.

En 1944 el cine nacional le tenía todo: era la tercera industria del país, tenía una base financiera, un buen nutrido grupo de estrellas, un cuerpo de directores -en ese año debutaron varios-, un amplio mercado y una floreciente Academia mexicana de artes y ciencias cinematográficas.

Pero esperaba a realizarse dos de los primeros motivos de su posterior declinación. Por uno parte, México, al igual que la Argentina, comienza a sufrir un receso en sus relaciones de policía por parte de los distribuidores norteamericanos. Por la otra, se empezó a generar un sentimiento exclusivista sindical. Galindo, a la cabeza representando de los directores, estuvo involucrado en uno de esos primeros conflictos, concretamente en el caso de la Unión Sindical de los Directores de Cine (1944)²²⁷.

El filme era en realidad uno más de los múltiples alegatos que por la situación de guerra se hicieron en favor de la unidad panamericana, del nacionalismo y contra los abusos del imperialismo. El argumento se refería a dos jóvenes cadetes del colegio militar (Tomás Ferrín y Rafael Ranaucalle) que caían en las tramas de una poderosa red de espionaje internacional que pretendía desestabilizar y debilitar al país. "Solo así pudieran echar a vique nuestros barcos y abastecer nuestras industrias a tanta gente trabajadora y pacífica", decía Arturo (Tomás Ferrín) en el momento de arrebatar a los espías.

Independientemente de la calidad de la cinta de Buono, lo cierto es que la negativa a darle cabida en la sección de directores permitía avizorar la futura asfixia del cine por esa y por varias otras causas que confluyeron a ello. Esto además en una industria que se permitía toda clase de recalcos: con la misma cantara con que en Plan del Sur (1942) Marisa (Sofía Álvarez) decía a su esposo Roberto (U.A. Ferrín) al hablar de los jóvenes "pero Roberto, no ves que van con el progreso, hoy es signo de progreso todo lo malo que se hace"; con esa misma cantara Bustillo con se hablaba del sindicalismo. En El día que se va (1944) había una secuencia - en la que Mercedes (Lucía Pedraza) preguntaba a otro personaje si podía los espías de México con tan irrecusables? a lo cual aquel le respondía que sólo lo eran los sindicalistas.

El sindicalismo, más que abierto por los hacedores del cine era, en todo caso, el que tenía sus mismos apoyos institucionales y aristocráticos, que llevaron en 1945 a la creación del SRE (Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica) y del SRE (Sindicato de trabajadores de la in-

industria cinematográfica). En el primero quedaron todos los entallados (actores, directores, fotógrafos, etc), y en el segundo los técnicos y manuales y los empleadores de explotación.

En medio de todo ese programa, y entre sus últimos - cintas del censo (En casa la luna (1945) y La que valió por (1946), Jalindo realizó uno de sus filmes más celebrados: Carolina sin corona (1945) que pudo, ahora sí, combatir y ganer-honrosamente con todos los que por el tiempo se hicieron: Carolina (1945) de Bastillo Oro, Caraculera (1945) de Bracho, La noche (1945) y Esmeralda (1946) de Fernández, La solva de Sozo (1946) de Fernando de Fuentes, La otra (1946) de Roberto Gavaldón, y Los tres García y Salvan los García (1946) de Ismael Rodríguez.

La importancia de un filme como Carolina sin corona deriva no sólo del hecho de que en él se reflejase toda la experiencia de su realizador, sino también porque era evidente e indudable que después de muchos intentos Jalindo hacía en esta historia la recreación más positivamente lograda de los tipos y el habla vernáculas de la ciudad. Para ello le auxiliaron sin duda alguna un reparto bien elegido y la imagen su honchosía de David Silva, que servía de crisis a ese personaje atemorizado por su condición de desheredado.

La fama de Carolina a los personajes y el éxito de la ciudad le han concedido al director el privilegio de ser considerado el único y verdadero neorealista, en la medida en que esto sea posible, de la industria cinematográfica mexicana.

De inspiración en las profanidades de la concepción histórica y la ideología del cine como justificación, ubican de este tipo El perfil de un hombre (1946) de El perfil de un hombre en México (1946) de Gabriel Figueroa y la adaptación de El loco

riente de la sociedad (1950) de Octavio Paz, Caricón sin ca-
rona (1945) de Galindo, adquiere justificadamente la cate-
goría de "un estudio psicológico de mayor alcance que el
previsto"²²⁸.

Evidentemente Galindo volvía hacia uno de los temas
que más le habían interesado, seguramente, cuando al llegar
de Estados Unidos se encontró con un México en el que indi-
genistas e hispanistas luchaban furiosamente por explicar
el carácter nacional mexicano. Lo anterior, sumado a sus
propias experiencias, sirvió a los propósitos de plantear
con tal acierto tema-ambiente-personajes, y le permitió
satisfacer la imperiosa necesidad de enfrentarse por pri-
mera vez a la realización de un tema que a partir de ese
momento no dejaría jamás: la inmadurez del mexicano na-
ra superar su ancestral complejo de inferioridad cuyo ori-
gen se supone en la conquista española, en siglos de seme-
timiento y explotación durante la colonia, y en la imposi-
bilidad de asimilarse como descendiente de españoles e in-
dios. La inmadurez del personaje central para asumir el
ámbito y manejarlo sobrevivirán no sólo de este conflicto in-
terno sino de "la inferioridad real e histórica: el cubdo
barroco, la ignorancia, la lucha contra el hambre, la a-
daptación del idioma"²²⁹.

Tales planteamientos en 1945, una época en que la so-
ciedad mexicana aspiraba a la conformación de su identidad,
eran sin duda toda una revolución. Y se justifican como la
may lealtad reconstrucción de un director que se adelantó así
al público al que otros directores habían tratado de en-
frentar con la escuela de pseudohistoriaciones bíblicas (La
his. mexicana, 1947, Contreras Torres), con el presdido -

romanticismo de películas de época (como Ella! la inolvidable, 1946, de Ramón Peón) o con comedias ínfimas (El mo-
derno barbarul, 1946, de Jaime Salvador).

A la sofisticación de Julio Bracho, a los indios his-
tóricos micando en lontananza de Fernández, al pedisocin-
mo de Gavalón, Galindo aruso la frescura y espontaneidad
de la ciudad y sus personajes barriobajeros. Con Calzedón
sin corona Galindo se inscribió de una vez por todas dentro
de ese cine que no era para exportación, que no pretendía
imprimir a los públicos extranjeros. Pero era ciertamen-
te el más cercano a los espectadores mexicanos, sobre todo
a aquellos sectores de las masas urbanas que para los años
cuarenta configuraban ya una fisonomía de la ciudad que los
cincontas no podían ignorar más.

Por otra parte, volviendo al punto de nuestro interés
particular, el filme fue motivado por un personaje real, el
hoyeador Rodolfo Alfaro Garza, lo cual lo inscribe den-
tro del cine biográfico mexicano establecido por Gustavo Gar-
cía.

Escudo en la vida del niño concebido como "el novato -
de la familia", la cinta viene en final muy distinto, unos
minutos en la historia al Kid Terranova "encontrar la posi-
bilidad de re-encuentro de su madre (María Cortés López) y la
narración de María (María del Pilar), en la realidad el -
García Casanova sufrió rebeldía tras su vida en el cine don-
de su heroicidad definitiva"¹⁴⁰.

Excepción que esta y cualquier otra salvada, lo importan-
te de la cinta es que "tuvo toda un sistema de representación
y ambiente que involucraba un género, el de barriada.
Anterioridad al cine popular del género, Miguel Yodríguez,
destino interés por la gran fisonomía fisonómica del arbol

y sus habitantes, sus contradicciones y limitaciones... Campeón sin corona dió origen a una situación (no llegó a género), la del boxeador, que se inspiró en el melodrama arrabalerero (Pape el toro), en el de juventudes universitarias (La coronación, 1951, Chano Urueta) y propició imitaciones (El campeón no es miyo, 1950, Alfonso Patiño Gómez)... los boxeadores se aparearon al cine veloz y efímero y los biográficos de boxeadores se continuaron como obra extensiva y provechosa del éxito de Campeón²³¹. Y ni al mismo podría igualar el acierto de Campeón sin corona en la siguiente película que sobre tema boxístico dirigió, El último round (1952). Realizada en el último año del gobierno de Alemán, esta cinta no solo era menor si la comparamos con la biografía del Erango Caranova, sino en relación a gran parte de su obra, y sobre todo junto a su filmografía del sexenio 1946-1952, un período en el que el director habría de dar lo mejor de su carrera.

EN EL SEXENIO ALEMANISTA 1946-1952

Hacia el inicio de este periodo el cine mexicano es ya una industria capitalista, controlada por la iniciativa privada, y bajo la protección de un Estado que para esas fechas acentuaría su paternalismo para con esa y todas las industrias en general.

En realidad, si hubiera que definir al período podríamos decir de acuerdo a la opinión de Gina Zabludowsky, que "el sexenio de Miguel Alemán se caracteriza por una política tendiente a lograr, por tales los medios posibles, la industrialización del país".²¹³ Entre todos esos medios hubo, ciertamente, varios que contribuyeron para que ese gobierno fuera visto como contrario a los principios revolucionarios que se suponía le habían dado su origen.

En aquella época y aún varias décadas después, el gobierno de Alemán fue objeto de una gran atención, como lo muestra el siguiente testimonio: "Al hacer un balance del gobierno del licenciado Miguel Alemán podemos afirmar que si bien durante su sexenio tuvo lugar un importante crecimiento económico, la orientación del desarrollo fue de tipo capitalista, y por lo tanto significó un retroceso del proceso revolucionario, ya que el tiempo de fortaleza y la gran capacidad de trabajo, debilitó políticamente al sector obrero y campesino que constituyen los dos columnas en que se sustenta la revolución... Con el licenciado Alemán el capitalismo de Estado se desarrolla considerablemente, pero se pone al servicio del gran capital y dio origen al enriquecimiento del pequeño grupo burocrático que controló los recursos humanos de ese capitalismo de Estado".²¹⁴

La tendencia hacia la concentración del capital en un proceso generalizado que se dió también en la industria cinematográfica. Se creó todo un dispositivo de producción, distribución y exhibición cuya gestación, iniciada desde el avilacommachismo, comprendió la fundación de Películas Mexicanas en 1947 y la consolidación del grupo Jenkins-Alarcón-Tacinoza en el monopolio de la exhibición.

Si ese proceso reflejaba la tendencia natural de toda empresa capitalista, en el cine mexicano significaba además el ánimo exclusivista que se había venido dando en todos los órdenes, y que no era sino la consecuencia natural del miedo que en los hacedores del cine provocaban dos factores: la terminación de la segunda guerra -que enfrentaba a los productores con la posibilidad de competir con las otras cinematografías del mundo en proceso de franca recuperación-, y la transición de gobierno que se daba en el país.

Todo el prestigio ganado por la industria entre los años 1938-1944, y la consiguiente confianza de los productores en no ser desplazados de su campo natural, se convirtieron de pronto en un temor indescriptible ante la necesidad de mejorar las producciones para poder competir ventajosamente con otras industrias de cine. Paradójicamente la opción que eligieron no fue indudablemente la mejor y una opinión vertida por Galindo alude al hecho de que "los comerciantes" del cine decidían no correr riesgos, no investigar, no competir, pero en el camino "falla de reducir los costos, los presupuestos y por tanto las ambiciones, "las películas se hicieron pobres en técnica y en presentación"²³⁴.

Sabido es que la calidad de una película no está en proporción directa con su costo. Sin embargo, tal fue el argumento que desde entonces y hasta hoy han utilizado - muchos productores para justificar la producción estandarizada de unas películas que por ese tiempo adquirieron, -- con justificada razón en muchos casos, el mote de churrasco.

La creación de la Comisión Nacional de Cinematografía en 1947 -organismo gubernamental encaminado a elevar la elevación del nivel de calidad de las películas para salvar a la industria-, así como la conversión del Departamento Cinematográfico en Banco Nacional Cinematográfico demuestran que prevaleció la idea de relacionar costo con calidad. Como es de saber, todo lo planteado quedó en iniciativas y los beneficiarios de cualquier apoyo oficial siguieron siendo los productores más fuertes, que no cesaron en su empeño de asegurarse ganancias rípidas y con el menor riesgo posible.

La disminución del valor de producción incluía, -- además de obviar el pago de derechos literarios, el filmar rápido -en dos o tres semanas-, y en escenarios baratos. Para estas condiciones los géneros que se ajustaron a la perfección fueron los del cine arrotalero, con rumbo más y más fuerte como ingrediente principal. Junto con el resto de las películas también en un tipo que así concebido servía para constituirse en un producto vendido a las casas más humildes, amalfabadas comercialmente en el mayor de los casos, no solo del país, sino de Latinoamérica en general.

Fue en ese momento cuando surgió el cine de calidad de Panamá, junto al de los más importantes realizadores del momento, que por calidad ya le llevó a produ-

circulo aquel entonces lo mejor de su filmografía, y que fue en parte con mucha razón de los clásicos en la historia de el cine mexicano.

Hermano Ideal (1947), la primera cinta de Galindo que aquel período fue, al igual que Los que volvieron (1946), uno más de los proyectos con que la RKO (Filial de la tercera RKO norteamericana, con fuertes intereses de los estudios Ghibusco) trataba de afianzar en México los tentáculos del imperialismo cinematográfico Hollywoodense. Ambas cintas aparecían también como los intentos de revivir el fracasado proyecto del cine hispano de los años treinta que realizara versiones en español de películas exitosas - rodadas originalmente en inglés y con actores norteamericanos.

Hermano Ideal fue la versión de un Homo ideal que ya contaba con varias versiones anteriores, y Los que volvieron (1946) lo fue de Five weeks (1934) de John Farrow. En ambas versiones mexicanas Salvador Silva tuvo a su cargo las adaptaciones. María Rivera anotó sobre la segunda que "tan literaria como era de praver, no dejó sino que acentuó los ritmos de la alegría" cuenta que "estaba concebida a partir de un esquema muy rastreado en las películas Hollywoodenses del género... su idea central era la de hacer a un grupo de personajes en una situación de guerra que para servir en una campaña de guerrillas y recibir en el grupo que formaba una representación de toda la humanidad, a ser, un momento significativo. En Los que volvieron en cambio la historia es un viaje que más en la selva. Sus personajes, además de los actores Silva y María Rivera, también protagonizar el terreno con los actores que el caso

plano emprendiera de nuevo el vuelo. sometidas a las inagrativos de una empresa común, la "volución, las reacciones de los cosecheros del grupo demandaban las "calidades y miserias del género humano, así, en general" ²³⁵

Si podemos asegurar que Verónica Ideal y sobre todo Los que volvieron pudieron ser arquetipos que de alguna manera atrajeron a Galindo por su planteamiento de personajes aislados y en conflicto, debemos pensar que lo requirió mucho más presto al dirigir su siguiente film. Aunque en esta ocasión el argumento no fue suyo, y la adaptación la realizó con Roberto O'Quigley, encontró la posibilidad de esbozar un personaje muy propio de su filmografía: aquel que debe enfrentarse a la intransigencia y la hipocresía colectivas para, aun dentro de su aislamiento social y moral, hallar un camino que le permita salir airoso sin caer en la declinación y el sometimiento frente a los Señores.

Lo anterior podría ser una muy breve descripción de El hombre blanco (1947), película cuya realización significó al director la condición indispensable para dirigir La mujer sin cara (1945) que se hizo, según sus propias palabras, "la condición de que filmara uno de charros ... yo no quería hacer de charros porque yo estaba haciendo de muchos. Pero que se metía en eso?, a lo mejor hacía el ridículo siempre cuando los charros insistían, sufridos, torturados, llorando a la mañana - El téquila, pero dalle; nunca pedían de tequila, sino siempre noble; me preocuparon El hombre blanco y la película salió extraordinaria. Entonces viaron que también podía hacer cosas - Algunas de ellas" ²³⁶.

Frente a estas concepciones del Director sobre un pánico tan caro al cine mexicano, pudo demostrarse que estas cosas se veían comprometidas a hacer películas de ensayo podía llevar bien la prueba. La cinta en sí misma aparece efectivamente como una comedia ranchera más, con la cual el productor Raúl de Anda trataba de encontrar en Luis Aguilar al candidato ideal para sustituirlo a la torera de estrellas del género expresado por Infante y Mojeto.

Sin embargo, Salido premiso en El muchacho alegre la visión de un joven que, como el Pepe Ray de Doña Perfecta después, tiene que enfrentar la animadversión del pueblo y demostrar su inocencia para salvarse de ser linchado. No sería esta la última vez que Salido incidiría sobre la intolerancia provinciana para con los personajes que se salen de la norma, y El muchacho alegre fue un ensayo ejemplar preliminar.

Dentro de esta serie de cintas cuya tónica deja entrever que el director comparte con otros cineastas mexicanos la impresión de que la provincia rural es el teatro de las mentalidades retrógradas y conservadoras, se encuentra también Castán de Sola (1916). La historia de esta cinta, ubicada en la época porfiriana, se refiere a un oficial recién egresado del Colegio Militar. Él es enviado en misión a la provincia de Sonora con sus compañeros que sostienen la injusticia y despotismo de caciques, jefes políticos y demás funcionarios públicos. Todo lo anterior es una clara referencia a la férrea y disciplinada policía con sus promulgaciones y hasta la Dirección de D.F. Ese militar se veía en la disyuntiva de alinear su alfiler con los caciques o desfogar a los caciques de Toluca, uno de los campos de enfrentamiento de Guerrero con Enriquez, Irujo y Aguilara (Jillio Vallejo). Por no estar dispuesto a convertirse al directivo en la novela el ejército de Sonora.

Una bastante notoria fue en Capitán de marina Galindo volvía a presentarnos a un personaje liberal, el capitán Felipe Garmendia (Luis Amador) enfrentado a las ultraconservadoras y autoritarias fuerzas vivas de Tuxtlapec (irónico nombre del poblado que recuerda al de Tuxtlapec, donde B'ca iniciara su ascenso al poder) representadas por don Enrique (Julio Villarruel), el puyez Ramos (José Elías Moreno) el Juan Carrera (Salvador Quiroz), y don Rodrigo el jefe político (Miguel Romano).

Que se identificara a los aporreados del Colegio Militar con los personajes liberales, en una forma un poco similar a como lo había hecho Fernández en Flor Silvestre (1944), no significaba que director conservador y apoyara las convenciones del género. Por bien había en la cinta una nota disimulada contra los que ya eran lugares comunes. Así por ejemplo, en el lugar de presentarnos a un capitán e. consiente de ser secuestrado por un sotano Galindo nos muestra a un oficial que además de entrar de manera por fuerza violenta a la iglesia, mandaba al rifle y atemorizando sacerdotes y le mandaba a retablo. Este había sido llevado por la madre del fugitivo secuestrado por Garmendia (Amador), y permitía deducir el lugar donde usual se escondía. Con su disimulada suspicacia nos advierte así que la religión y el fanatismo tienen sus bandos y pueden voltear contra otros los profesa.

En Capitán de marina se hace un buen uso del interés de los acontecimientos al interior de la ciudad que forma parte de la trama de enfrentamiento armado. Cuando Felipe Garmendia intenta el rescate del recluso, nadie en el pueblo lo informaría de los acontecimientos que se desarrollan en las cercanías de Tuxtlapec y más los planes de la élite política de Tuxtlapec.

Una vez vencidas las reticencias de los pobladores, Felipe se enfrenta con el cacique. Mientras don Ruyque reprocha al capitán por no saber defender "los intereses de la gente decente" y amenaza con revelar sus influencias en el gobierno para castigar a "esos indios", el capitán debe inclinarse para aplacar el asunto y descubrir que don Enrique ha querido abusar de la nave del navegante. "El disponer de las doncellas es un derecho del año que viene de siglos", argumenta el cacique, añadiendo que "la costumbre es ley", ante lo cual Felipe responde que cumplir ley se acostumbra a machetazos. Al tomar partido por los europeos, aún bajo la amenaza de "un juicio sumarisimo por querer destruir lo establecido", Felipe declara definitivamente su postura.

Un personaje de estas características puede aparecer desplazado geográficamente, pero en todo caso conserva la línea de otros planteados por el cineasta y que tienen que vencer - la inmovilidad y la resistencia al cambio. Por otro lado, llama la atención el hecho de que en el plano-contraplano de las violentas discusiones entre el capitán y el cacique aparezcan un retrato de Juárez, a la izquierda del primero, y uno de Díaz, a la derecha del segundo. Un detalle como este puede parecer curioso y hasta posible para algunos, pero no tiene por qué sorprender a nadie de que Salgado, "quién por ser el héroe director de cine mexicano auténtico, este invariante... el tipo liberal de verdad"²³⁷ tenía ideas que iban más allá de un simple enfrentamiento tan peculiar como éste, cuando en forma muy simplista de plantear el liberalismo y el conservadurismo.

don Enrique (1960) recurrió por la representación de lo anterior, cuando que cumplió de las plantaciones de - las dos cimas entre sí.

En adaptación de la novela del hispano Benito Pérez Galdós sirvió al realizador para intentar la posibilidad de "una escritura fílmica de la historia" con una película histórica en la que, de acuerdo con Ferrs, el recurso de "exponer el hispano novelesco y prescindir del soporte que pudiera darle un discurso histórico instituido, con cual sea su ideología: desde esta perspectiva, luego exponer con mayor desahogo su propia visión del mundo sin que se note"²³⁸.

Tenemos así que en La Perfección nos encontramos de nuevo con un personaje de ideas liberales y renovadoras (Papa Ray-Carlos Navarro) que finalmente sucumbe a los intriga de los reaccionarios y conservadores habitantes de Santa Fe. Hay sin embargo una referencia notable en la adaptación en relación al final de la novela. En ésta Rosario termina estallando suicidada por su autoritarismo con los (Perfección) e internada en un convento, luego de que asesinó Papa Ray ella parece quedar afectada de sus facultades mentales. En la película Papa muere, efectivamente, asesinado a manos de Ramon (José Elise Navarro) y por Juanes de Perfección. Pero antes de morir el Adorador de Rosario le concientiza que la llave, hacia el final de la película, a rebelarse y liberarse de su autoritarismo y desdén por madre.

Estas características de los personajes de Galdós, que luego marcaron las concepciones de los que lo rodean con "cuando ellos mismos por obra, o por falta de comprensión del mismo como un medio en el que "lo que se ha argumentado con mayor claridad es no hacer películas que sustenten in-

quietudes de oración espiritual que pongan al hombre, a los personajes, ante conflictos de orden moral, sino conflictos relativos a intereses, como de dinero o de partido. Eso ha sido refesto, la finalidad que se ha perseguido es evitar que los públicos adquirieran conciencia de que en el mundo se debaten ideas y conceptos muy distintos a los que se nos presentan en nuestra vida".²³⁹

Independientemente de que Doña Perfecta planteara un enfrentamiento entre ideas liberales y conservadoras, lo que resulta aún más significativo es que Salinas haya referido la acción a la época posterior a la Guerra de Reforma, también llamada Guerra de tres años, en la cual los conservadores trataban de evitar la puesta en práctica de leyes como la Ley Juárez sobre la supresión de fueros eclesiásticos y militares. Expedidas a partir de julio de 1855 esas leyes se resumían a "regular la vida del clero con el fin de impedir su intervención en la política, para evitar que pudiera apoderarse de la riqueza y de las tierras de la nación y emplear esos recursos para proporcionar subsidios a grupos de contacto del gobierno constitucional"²⁴⁰. A la ley anterior se sumó en 1859 la que establecía la nacionalización y expropiación de los bienes eclesiásticos.

Salinas no se quedó en la abstracción con leyes a la manera de un discurso ocasional oficial, sino que el anterior, si no fue su más allá, en algunos momentos de la novela un personaje, don Inocencio (Julio Villanueva), amigo y confesor de Doña Perfecta, lo hace saber que se realice y si hubiera a buen grado un cambio que daría un fuerte impulso a la obra de la redacción de la obra de los realistas".

Con esta simple notación el director nos plantea un paracomamente frente a otro capítulo de la historia, el nacional, alejado de la escuela romántica con que se pretendo envolver la figura de Juárez y sus Leyes de reforma, puesto que éstas, a fin de cuentas, precipitaron que los latifundios eclesiásticos dejaran de serlo para convertirse en laicos, para latifundios al fin. Así lo sostiene Juan Páez de Leal cuando afirma que "La clase media triunfó en la constitución de 1857 y en las Leyes de Reforma gracias a las alianzas que había realizado con grupos regulares, particularmente con los campesinos. Derrotó pues a la iglesia, al ejército y a sus simpatizantes, pero transigió con los terratenientes laicos en virtud de que aunque proclamaba el trabajo libre, se fortalecieron los sistemas de trabajo coercitivo porque esta constitución dejó intacta a la hacienda y reforzó la concentración de la tierra con la desamortización de las caperaciones eclesiásticas e indias"²⁴¹.

En el nacionalismo manifiesto ni el patriotismo de Colletín están presentes en En la Perfección, tanto con la que Galindo confirma que "un discurso sobre la historia - puede lograrse mediante representaciones que no tienen equivalente en los discursos instituidos, sea cual sea la orientación ideológica"²⁴².

Hay algo mucho más importante que nos hace pensar en Galindo como un director muy apegado a la época. No se trata de que se le aleje de la soledad de la familia familiar, sino de que se declare ante la crucifija, y sin la intermediación de los tradiciones europeas y la referencial histórica, que se establece una conexión de tipo bar. Se trata más bien de lo que podríamos reconocer como la posibilidad de

establecer un paralelismo entre la situación histórica que se sentía en la época y la que en la época de su realización ocurría en el país. Ayala Blanco sostiene que "La vida de Pope Rey en los dominios de León Perfecta es el reflejo de una situación política y social. Históricamente muy bien ubicada: la lucha de facciones liberales y conservadoras, posterior al gobierno de Benito Juárez, que culminó en la dictadura de Porfirio Díaz"²⁴³. Situado así, y ubicada en el contexto de su realización, la película parece establecer una correspondencia entre lo ocurrido en el siglo XIX y lo que ocurriría durante el gobierno de Alemán. Bien tras en los discursos oficiales de ese tiempo algunos personajes, como Fernando López Arista (dirigente de la CNOP en 1947) declaraban que "con el presidente Alemán México ha iniciado una etapa nueva, etapa que yo quisiera llamar la segunda Reforma de México"²⁴⁴, en la realidad ocurría que ese gobierno sería visto e la larga como un régimen que retrocedió en las convicciones revolucionarias de gobiernos anteriores.

Hubo, efectivamente, reformas, pero ellas implicaron una disminución de la reforma agraria por el aumento en el número de hectáreas inafectables y por la reforma del artículo 27 constitucional, en su fracción VII para ampliar el derecho de la obra contra el terreno agrario. Si aquellos fueran los puntos de vista oficiales con respecto a la política seguida por el gobierno en el campo, en el terreno obrero las cosas fueron muy diferentes. Así como Solís fue sostiene que "en esta época cuando se combatía el obrerismo radical, que se caracterizó por: empleo de las huelgas, aumento del poder sindical para ejercer una dirección sindical, uso sistemático de la violencia, existencia permanente de los sindicatos clandestinos de los obreros",

total abandono de los métodos democráticos, malversación y robo de los fondos sindicales, tráfico fechoyesto de los intereses obreros, convivencia de los líderes comunistas con el gobierno y los capitalistas... por la corrupción en todas sus formas" 245.

Visto así el momento del ascenso alemánista no deja de ser significativo que en un momento en que medidas como las anteriores parecían encaminar al país por el rumbo de lo que para muchos fue una contrarrevolución, Galindo planteaba en Doña Perfecta una historia ubicada en la contrarrevolución del siglo XIX. Por otra parte, si retomamos el juicio de Ayala Blanco según el cual Doña Perfecta es el revelador de una situación política y social históricamente muy bien ubicada (la lucha de facciones liberales y conservadoras, posterior al gobierno de Benito Juárez, que culminó en la disolución de Porfirio Díaz), encontraremos que de alguna manera ese discurso cinematográfico de Galindo resalta también a la lucha que se dió dentro de la élite política del gobierno alemánista y del que salieron triunfantes los sectores que dieron un giro de 180 grados en la vida del país y que marcaron la ruta posterior que seguiría.

Al comparar el régimen de 1940-1950 con los inmediatamente anteriores, algunos autores han visto en él incluso una especie de recuperación al afirmar que "la diferencia de Ayala Marucho, que había sido muestra de gran conciencia de la autonomía política, elevó el nivel de un momento la imagen de una autoridad distante del poder. Por ello era difícil encontrar una gran similitud entre él y la continuación restringida de la estructura política al mismo de

neo de emancipación, en lo social un limitado reconocimiento a las necesidades populares y en lo político una actitud de censura a la libertad de expresión"²⁴⁶.

Estas opiniones son las que permitieron considerar que la realización de un película como El día del sábado era insólita para aquel momento y dentro de la industria de un país en el que "sin distinción de sexo, empezaba a crearse un ambiente hostil a cualquier orientación política que no fuera la de un estrechado y patriótico nacionalismo. Se trataba de los primeros tiempos de la guerra fría en su versión mexicana, y para consumo interno"²⁴⁷.

Ese nacionalismo "patriótico" que en los discursos del momento se denominaba ahora como la mexicanidad²⁴⁸ se seguía reflejando en todos los ámbitos. En el cine Fernández producía El amanecer (1947), con los actores teatrales que se reunían a los del teatro; Guadalupe había realizado La sierra verde (1947). Al lado de cintas como Uxmal (1948), El día del sábado (1948), El día del sábado (1948), El día del sábado (1949), El día del sábado (1950), de Fernández: La sierra verde (1948) de Arce; El día del sábado (1949) y El día del sábado (1949) de Fernández, etc., que recibían a invariable el público y crítica extranjeros, hallando distribución en los mercados y mercados, cintas como El día del sábado, El día del sábado, El día del sábado (1948), El día del sábado, El día del sábado (1949), El día del sábado y El día del sábado (1949).

Entre películas extranjeras que se exhibían en aquel momento dentro de la programación de la El día del sábado (1948) de El día del sábado, El día del sábado (1948) de El día del sábado, El día del sábado (1948) de El día del sábado, El día del sábado (1948) de El día del sábado.

site (1950) de Fernanda Múster, Quinto patio (1950) de Rafael J. Sevilla, Resacas las velas (1947) y Quisiera los ricos (1948) de Ismael Rodríguez, -en tanto se refieren a personajes ciudadanos de todos los estratos, incluidos los del género cabaretil-, deben a Galindo la posibilidad de retomar a los personajes urbanos eleccionarios y de adoptar una postura similar en gran medida a la del ciudadano común. En algunas de ellas se muestra y critica los vicios y lacras visibles en el ámbito cotidiano.

Pece a estar realizados en reconstrucciones de estudio, filmes como Esquina baja, Hay lugar para... dos y Una familia de tantas (1948) han sido reconocidos como los más fieles retratos de las clases populares y medias. Los dos primeros, sin embargo, suelen despertar tanto entusiasmos como decepciones y celo. El tema del chofer marcado por el éxito con fragua en desgracia pareciera propósitos moralizantes. El protagonista envejecido (todo es que llegue a ser uno algo y luego luego lo quieran bocajar a uno) se transforma en un ente envejecido y melancólico, capaz de caer triste en sus momentos para sí mismo y para la sociedad. Para ello resaltar finalmente que sólo la pertenencia a un núcleo familiar y/o laboral pueden darle la estabilidad necesaria para sobrevivir dentro del grupo, por más que las responsabilidades matrimoniales y de aprendizaje le resulten pesadas las preocupaciones como medidas de sobrevivir.

Como un ser primitivo, así como un niño, Gregorio - del Bordo (David Silva) se rebela ante los lujos excesivos que siente le coartan la libertad. Para su desgracia incapaz de hacer de su libre albedrío una herramienta positiva y acaba por volver al grupo familiar del que le ha sido expulso y por someterse a las regañas de unos ater-

analistas dirigentes sindicales. Como el MIS Comunque de Campaña sin corona, le ofrecen la redención y el crédito para que vuelva al rodil y la película tenga un happy end tan previsible y necesario como entendible en un cine no dispuesto a concesiones de ningún tipo.

Es preciso señalar una característica que ya a varios tiempos se falta: anteriores del Director y que Arta - Blanca explica con mayor precisión: "a los personajes de Espina lejan los prima un sentimiento poco frecuentado por el cine nacional: la solidaridad. Con ello no renuncian la armonía con sus patrones que son como de costumbre enérgicos y bondadosos, pero evolucionan hacia de unión menos rudimentarios que los del cine de Rodríguez. Los critica el trabajo y no la miseria o el barrio. Pertenecer a un pequeño grupo social evita cualquier estancamiento en la relación de policía porque nadie ha querido pagar la multa"²⁴⁰.

Lo que resulta peculiar en esta cinta es que nunca se plantea -pasa a los problemas conectados por Gregorio y al esordio de los obreros por la implementación de las cajas recolectoras- un enfrentamiento directo con los patrones, que aquí con el cambio siempre accesibles y dispuestos al pago de los costos y las finanzas necesarias "que aseguran la motivación-contratación del protagonista".

Aquel era un momento circunstancial decaído de haberse si tomados en cuenta que al menos un poco antes y durante la filmación de El día de la semana, entre octubre y noviembre de 1938, se dio un fuerte movimiento contra los sindicatos de trabajadores, textiles y metalúrgicos en un intento de formar una confederación para defenderse de la "disciplina" laboral de entonces²⁴⁰.

Este programa ideológico, planteado por Espinosa en una época tan tormentosa para el sector laboral, es el fundamento las desconfianzas que reflejan textos como el que a continuación citamos en extenso. "En México bajón (1947) y en su continuación Los líderes... (1948) aparecen como centros de la ficción trabajadores organizados, líderes, patronos, reuniones sindicales, mítines públicos, conflictos inter-sindicales y conflictos que enfrentan al trabajador con su gerente. Tarea no hay que hacer demasiada diligencia. La descripción costumbrista, veraz y llena de vivacidad, es más que un vehículo, una finalidad autoconcluyente. Los pleitos, los líos amorosos, hazas beisboleras, accidentes de tránsito y detenciones cuasidelicitosas que aparecen la saga del chafarote respondón David Silva, solo tienen como meta transformar a ese imitativo cifra narrativa de la lírica Gamulo/teochimilco en un fierrecillo domado del presente. Frente a lo social original el gresolismo, el paternalismo, la dispersión y el sindicalismo-ficción... el líder Miguel Manzana no es más que un padre amónico y cede a la incompetencia... el patrón Salvador Cejón no es ni más barba que arpa y adinerada cira, muy neutralmente, el representante de la cooperativa cuando una patrón en México una refaría aliena de camioneros... los reuniones sindicales son de hecho relajadas controladas... los conflictos inter-sindicales no llegarán a los tiros, como los del STTA contra el SNEC... y los conflictos que enfrentan al trabajador con su gerente se limitarán a satisfacer con la satisfacción del trabajo inter-sindical por el tipo de acciones sindicales, lo que ocurrirá en la producción, de una vez por todas, del rebelde unido en el caso del grupo.

El sindicato es para Galindo un mundo autónomo, soberano, espacio de claustro interno, da seguridad al trabajador, le patrocina sus juegos de pelota, paga sus multas y le protege de una incógnita vida política a nivel más amplio. El drama del cobrador Mateo Silla, dominado por la automatización, lesoado al colocarse a los recolectores en los camiones y sin posibilidades de reinstalación en otro sector laboral de la línea, se considera irrelevante, clasico, inevitable: el humilde obrero trabajador resolverá con facilidad su problema poniéndose a vender tacos entre sus antiguos compañeros de ruta. El punto focal será entonces la inquebrantable solidaridad dentro del alma pater sindical, entendido como una resultante del contrato social perfecto que han establecido la cooperativa (aquí esferismo del capital patronal siempre ausente) y los trabajadores reconciliados con la vida social y hogareña.

Este enfoque utopista del sindicalismo, y por ende del orden político al que está recalculando por ocultamiento y parcialidad, es lo que generará en la filmografía de Galindo hasta el escándalo de una comedia anticomunista de choque menor. Bicen que soy comunista (1951), como respuesta a los películas norteamericanas de la guerra fría y en pleno eco de la cura de brujas macartista²⁵¹.

A pesar de todos los argumentos de la larga obra anterior, es posible pensar que a Galindo de ninguna manera le fue inadvertida la situación que se vivía entre los trabajadores ni con la el miedo e incluso no existencias cooperativas. Por ese mismo no plantea en sus obras un conflicto demasiado violento que permita al menos la posibilidad de llegar a un verdadero acuerdo: el individuo aislado dentro de la sociedad no tiene ninguna posibilidad de subsistir.

Gelindo es un cineasta convencido de que el cine puede enseñarse como medio de enseñanza, como sucede con un libro: nada más que el cine tiene una ventaja - sobre el libro: además de enseñarse eficazmente, lo enseña con rapidez²⁰². Por esta misma razón es posible pensar en que la composición de ese discurso fílmico con la realidad llevada implícita, por qué no, la ironía o simple y sencillamente el hecho de aludir a los confidentales (trabajadores-entregues) sobre la posibilidad de una convivencia pacífica o sobre la conveniencia de las cooperativas.

Sólo si tenemos en cuenta esa concepción del director sobre el cine como un instrumento didáctico-pedagógico podemos aceptar que la tesis anterior no puede parecer del todo descabellada puesto que el cine como Exposición y Historia... que no pueden ser tan desahuciables si consideramos que la simple alusión a tres trabajadores y sindicalizados es posible en un espacio alejista en el que "la figura del obrero se hallará aún más excluida del cine mexicano que en otros anteriores". Poco importa que la base de ese cine nacional sea de sobreproducción y que el género conflictivo (y más realista) del cineasta sea el melodrama proletario italiano cuyo paradigma es el discurso del obrero de Ivo Lombari (1947), El dispositivo barbaresco (El barbaresco, tras un halo) de este género transplante cinematográfico ("there is un teatro una tanto es que teatro") no es más que una copla: "Algunos cinematográficos" (C. Hernández). En ella viene una considerable referencia de la lucha de clases: la línea del partido que por agitación y los obreros felices en la unión con el cine de la cooperación de México" 203.

La prueba incontrovertible de que el director no lo fue son inadvertidos los vicios de la vida obrera, política y sindical de la época se encuentran en otros de sus filmes, aunque sea en la forma de muy superficiales y a veces cómicas notaciones. Vale la pena citar como ejemplo de lo anterior - las siguientes: en Confidencias de un rufián (1942) se hacen alusiones a la corrupción de los empleados públicos que se quedan con lo que un taxista (Barotés) entrega por que ha sido olvidado en su vehículo. En esa misma filme el chofer escucha discutir a unos líderes sindicales y políticos mientras los transporta, mismos que se niegan a pagar lo que el rufián pretende cobrar y se concretan a enseñar le una placa (líder: debía de ser honrado; rufián: el que mal le dijo a la olla. En Las Sirenas del diablo (1952), tan melodramática como muchas de las que por ese tiempo se produjeron, el protagonista (Roberto Calvo) y su madre (Prudencia Griffell) debían escapar entre sus múltiples penalidades lo de no poder retirar el cadáver de un familiar muerto al ser atropellado porque "los empleados encargados del tránsito ya se fueron y habría que traerlos de su casa... y eso solo con lana. Usted sabe, con lana todo se puede" 254.

Es claro por lo tanto que tales relaciones carecen de importancia. Aparte además que las vicisitudes por las que pasan estas personas nos remiten, más que a subterfugos y fraudulentos sucesos al estilo de los de Voltaire, a situaciones muy reales y variadas. Solamente pasará así la carga del rufián generalizado sobre la opinión pública de la época con respecto a la corrupción de líderes políticos y obreros y funcionarios públicos.

El gobierno de Alemán se había iniciado con el prestigio de contar entre los miembros de su gabinete con gente joven, dinámico y con importantes créditos académicos. "Aunque Alemán tuvo... una mayor astucia en la selección de su equipo, en el transcurso de los primeros tres años de su régimen tuvo que hacer sin embargo muchos ajustes y cambios para recomodar la distribución del poder entre sus colaboradores... los cambios no correspondían ni a diferencias ideológicas dentro del equipo... sino a una situación de extrema competencia a causa de la duplicidad en las secretarías de Estado. Los secretarios no respetaban los nombramientos de subsecretarios y estos últimos no aceptaban la autoridad de los primeros, ocasionando altercados, desorden y anarquía a el interior de la administración"²⁵⁵. Que aquella situación se reconocía y se deploraba a nivel de vox populi lo demuestra el hecho de que en el gobierno se generó "una actitud de inseguridad e inestabilidad, propiciando la creación de cuerpos policíacos especiales de vigilancia para combatir las manifestaciones hostiles contra funcionarios, factor que aumentó todavía más la desestimación pública por la actividad gubernamental. En una palabra, la situación amenazaba con despojar de su aureola inicial al gobierno: la eficacia del ensayo civilista, de la preparación académica y de la orientación tecnocrática, estaba bajo el signo de la duda y la decepción"²⁵⁶.

De tanto que "los sentimientos de desconfianza comenzaban a extenderse sobre el mismo presidente en funciones" y en tanto que las murmuraciones contra la actividad gubernamental y contra la capacidad y honesti

los de los administradores mízicos no cesaron"²⁵⁷, de lo que
vio que notó que en Galindo se haya referido aunque con
superficialmente a su vida al momento y al momento que se
nombraba. Quizá en aquella época, y como nunca antes ni -
después, adquirió su cabal sentido la aseveración de que
"Galindo siempre se ha caracterizado por recoger lo que
está en el aire; simplemente lo mete dentro de la policía
la y ya está"²⁵⁸.

EL PERIODO 1953-1970: DIVERSIFICACION
Y ALTIBAJOS EN EL CINE DE GALINDO.

Durante el período 1946-1952 Galindo había realizado, junto a sus filmes más importantes, otros que no lo fueron y que formaron parte de la sobreproducción que por aquella época se dió en el cine nacional. A los ya citados Los que volvieron (1946), Hermosa ideal (1947), Dicen que soy comunista (1951), El último round (1952) y Los dineros del diablo (1952) habría que añadir Sucedió en Acapulco y Por el mismo camino, ambas de 1952 también.

A juzgar por los últimos títulos, diríase que si mal terminó aquel sexenio el realizador, tampoco tuvo un inicio afortunado en el siguiente puesto que abrió con la realización de Las infieles (1953). Ayala Blanco afirma que - de las veintiocho películas que filmó Galindo en la década de los cincuenta, tal vez lo único más o menos rescatable sea Espaldas mojadas (1953), que "por su tema antiyanqui - estuvo prohibida varios cuizcortinistas años"²⁵⁹.

Según la línea de análisis que observamos, Espaldas - mojadas es, efectivamente, la primera película importante de Galindo en el cuizcortinismo por su imbricación con una situación histórica de larga data en México: el problema - de los ilegales en Estados Unidos.

Ya hemos visto que en el sexenio anterior se había seguido una política agraria que en muchos sentidos contravenía los logros campesinos anteriores. Era lógico que de tal situación se derivaran los desajustes que volvieron a poner en boga el problema de la emigración de braceros mexicanos hacia Estados Unidos. Desde 1945 se había dado un repunte - particularmente intenso del fenómeno²⁶⁰. De hecho, "a partir de 1944 creció en forma progresiva y voluminosa el número -

de indocumentados detenidos por el servicio de inmigración y naturalización (SIN). Desde entonces, el aumento en estas aprehensiones ha sido tomado como indicador aproximado de un crecimiento en el número de personas que cruzan ilegalmente en el territorio estadounidense²⁶¹.

En realidad, el segundo programa de braceros (1942-1964) acordado entre México y Estados Unidos fomentó durante los cuarenta una migración masiva²⁶² incluso la ilegal, - de tal suerte que "una constante durante esa primera década del programa bracero fue el crecimiento acelerado de la corriente de indocumentados -llamados entonces espaldas mojadas- y en el número de tales mexicanos que, al cruzar - ilegalmente, eran detenidos por las autoridades migratorias estadounidenses... así, en 1950 aumentó el número de mexicanos expulsados a medio millón, y siguió creciendo - hasta llegar a más de un millón en 1954"²⁶³.

Lo anterior es un claro indicativo de que la realización de Espaldas mojadas (1953) fue, al igual que otras películas de Galindo, influida por una situación coyuntural del país. Y si la realización se vio así influida, mucho más lo estuvo el retraso de su exhibición por dos años. La razón probablemente tenga que ver con el hecho de que "en 1954 se presentó un conflicto entre México y Estados Unidos sobre el problema de los braceros. Estados Unidos no quiso aceptar la posición mexicana de mantener las garantías contractuales de los braceros y, contra la voluntad del gobierno de México, optó por dejar que caducara el convenio y empezó a contratar braceros unilateralmente. El gobierno de México utilizó la fuerza para disuadir la salida de braceros, sin éxito, y poco después solicitó la renovación de pláticas con Estados Unidos con el fin de llegar a otro arreglo, más de acuerdo con lo que había pedido Estados Unidos"²⁶⁴.

Es casi seguro que lo anterior influyó de manera decisiva en la censura, que vio en la cinta uno más de los ya conocidos arrestos anticomunistas del director, capaces de contribuir a agravar la situación, por lo cual su estreno se llevó a cabo hasta junio de 1955.

Por otra parte, el filme se nos presenta también como ejemplo de esa contrahistoria de la que antes hablamos. En un momento en que todavía se festejaba la euforia desarrollista del alemanismo, y que parecía continuar con Ruíz Cortines, Escondidas mojadas aparece como una pequeña sombra entre tanto discurso triunfalista oficial. La cinta evidenciaba la paradoja de una política de industrialización "a toda costa" que así se vio movida a descuidar el campo. Y nos coloca también del lado del discurso no institucional para el que "la fuga de indocumentados fue interpretada por muchos grupos en México como prueba de la indiferencia del gobierno posrevolucionario a los problemas de los campesinos y de la injusticia social de sus políticas". Igualmente se reforzaba la idea de que la emigración fungía como "válvula de escape; amortiguaba la falta de empleo y las tensiones sociales en el país y, por lo tanto, era un mal necesario"²⁶⁵.

Las contradicciones que un desarrollo acelerado y mal planificado pudo traer al país parecieron ser captadas por Galindo no sólo en cuanto a sus resultados en el agro, que originaban a los Escondidas mojadas, sino también en cuanto a sus resultados entre los habitantes urbanos. Esa es la impresión que causa en primera instancia una cinta como Los Fernández de Peralvillo (1955), donde el optimismo y la seguridad de los protagonistas de Una familia de tantas (1948) se han convertido ya en desesperanza y frustración.

Las clases medias habían cobrado gran importancia en el contexto del sexenio alemanista que "genéricamente representó un esfuerzo de modernización y de expansión desconocido hasta entonces. La intervención alemanista marcó a pesar de sus limitaciones y deficiencias, una nueva etapa en México, caracterizada por la diversificación no solo en el ámbito económico, sino también desde el punto de vista social. La ampliación de la profesionalización en la burocracia con cierto criterio tecnocrático se incorporaba también en el sector privado, aumentando las posibilidades de las clases medias. En realidad, cabe señalar que el régimen alemanista benefició por su tendencia a la industrialización, a los sectores altos y medios, pero muy poco o casi nada a los sectores bajos. Sin embargo, la enorme polarización de la sociedad entre élites acomodadas y políticas por un lado y las grandes masas por el otro, experimentó un cambio con la emergencia y expansión de nuevos grupos intermedios durante el régimen alemanista"²⁶⁶.

De esos sectores intermedios eran típico ejemplo en el cine mexicano personajes como los planteados por Galindo en Los Fernández de Peraulillo (1953), en donde Víctor Parra interpreta a Mario, un frustrado vendedor de aparatos electrodomésticos, convertido luego en gángster, y Alicia Caro interpretaba a Cristina, una burócrata asediada por su jefe.

La historia entrañaba una franca contradicción con la imagen propuesta por Galindo en Una familia de tantas. El vendedor de productos electrodomésticos no es ya un triunfador como lo era Roberto del Hierro (David Silva) en la película de 1948; ahora es un fracasado y desilusionado jefe de familia que entre sus muchos argumentos

para explicar su mala fortuna contaba con el de su carencia de estudios debida a la muerte prematura de su padre. En este último aspecto el filme compartía la moda del cine nacional de hacer propaganda a los profesionistas universitarios (médicos, ingenieros, abogados, etc.) y el éxito que, se suponía, sólo los títulos garantizaban. Conviene recordar ahora que la moda de los méritos académicos se había deteriorado un poco debido a los malos manejos de la administración alemanista y su gabinete de "académicos".

En Los Fernández de Peralvillo Galindo parecía abandonar también el sueño de una armónica relación entre sectores socialmente opuestos que esbozara en filmes anteriores. Había una alusión a la complicidad que se puede dar entre organizaciones del tipo FUC (Frente único de consumidores) y un "Consortio de distribuidores e importadores de medicinas", capaces de perpetrar los peores fraudes en contra de los compradores y de corromper a sus representantes.

Por otra parte, el director se aparta del maniqueísmo clásico de nuestro cine, de acuerdo con el cual pobre significa bueno y rico equivale a malo. Se propone en esta película a una aristocracia capaz de las peores hajezas morales, pero se hace lo mismo con los barriobajeros de Peralvillo. Estos pobres de Galindo no conforman una galería de personajes seráficos, pintorescos, cantadores y ultrasolidarios que "son pobres pero muy honrados", y que en el fondo viven muy felices. De acuerdo con el reaccionarísimo mensaje de cintas del tipo Los pobres se van al cielo (1951) de Jaime Salvador, los pobres suelen soportar estoicamente las peores calamidades en tierra bajo la promesa de que luego serán recompensados en la estratósfera (María Luisa López Vallejillo y García dixi).

Más alejado de Rodríguez, y por qué no, más cercano a Buñuel, Galindo no idealiza a sus desposeídos que ni son - tan pacientes y que si en cambio aparecen como muy proclives a ser tan ruines, mercurios y amorales como los ricos que parecen tener la exclusiva en ese sentido, cuando menos en el cine y la televisión mexicanos.

Contra lo acostumbrado, dos personajes femeninos de esa cinta ven en el matrimonio finalidades muy distintas a las normalmente atribuidas. Concepción (Leonor Llausás), hermana de Mario (Víctor Parra) sostiene que en ese tiempo "no hay que andar con remilgos sino tomando las oportunidades" y luego agrega que "con un marido pobre hay que aplicar el racionamiento amoroso: si no da plata no hay cariño". Martha (Rebeca Iturbide) se casa con Mario porque su amante Federico (Miguel Manzano) le dice que la única posibilidad de que puedan seguirse viendo es que ella se case, ya que "un matrimonio puede viajar con otro matrimonio amigo sin despertar sospechas".

El idealizado enlace de otros filmes queda reducido para Concepción y Martha a la posibilidad de ejercer la prostitución disfrazada y el adulterio, y esto nos remite en alguna medida, a las películas definidas como de prostitución conyugal, expresión acuñada por Salvador Elizondo en su texto Moral sexual y moraleja en el cine mexicano.

Los jóvenes que en Una familia de tantas aparecían como agentes del cambio lo son también en esta cinta de 1953, pero por la vía del arribismo y la corrupción. Con el sentido de la observación que lo caracteriza, Galindo alude a las mitologías de la clase media: en alguna secuen

cia Concepción aconseja a la cocinera, después de escucharla cantar, que se inscriba a los concursos de aficionados, "de donde han saltado a la fama y la fortuna muchas de nuestras concioneras".

Con una madre que siempre aconseja a sus hijos paciencia y resignación "ante los designios de Dios", y con un tío cuya frase predilecta es que "la mujer le perdona al hombre todo, menos que sea un infeliz", los personajes de Los Fernández de Peralvillo se debaten entre su ambición y la inseguridad que les pesa por su origen social. Fruto de ésta es el envanecimiento que lleva a Mario a traicionar a los suyos hasta que los va perdiendo a todos y se queda solo. Y lo es también la renuncia de Raquel, la novia pobre de Mario, a casarse con él luego de que habiendo asistido con su novio a una fiesta en las lomas de Chapultepec le espeta que no pueden casarse porque "me asomé a un mundo en el que yo nunca podría vivir".

Frases como la anterior sirven de base para concluir que tras esta historia se oculta, según Emilio García Riera, la conclusión moralista del pequeño burgués: "nunca debemos salir del barrio"²⁰⁷.

Puede ser que haya algo de cierto en tal argumento, pero Los Fernández de Peralvillo es en aquel período la cinta de Galindo que encierra mayor interés por su sentido de la observación sobre unas clases sociales que después serán objeto, y por el mismo realizador, de moralizantes y aleccionadores discursos cinematográficos.

Entrelazados con una serie de filmes que podríamos denominar, de acuerdo con Ayala Hinojosa²⁶⁸ como el "cine astracarradas infames de Remartes" y otros cómicos (Dicen que soy comunista, 1950; hora y medio de infamia, 1956; Policías y ladrones, 1959; Te ví en televisión, 1957; Manos arriba, 1957; Piernas de oro, 1957, Bohemia al gato, 1957, El supermano, 1957; Si hablar así peluquín, 1959), Galindo realizó durante la década de los cincuenta un grupo de filmes que el crítico antes citado ubica como parte de "un cine inescrupulosamente panfletario"²⁶⁹.

Encontramos así que en aquella producción se encuentran prácticas contra la infidelidad (Las infieles, 1953; La duda, 1953; Historia de un marido infiel, 1954), alegatos contra el divorcio (Espasa te doy, 1956, y cuyo antecedente había sido ¡Esos hombres!, 1936, y Divorciadas, 1943), había también discursos contra el aborto (Tu hijo debe nacer, 1956) y contra la perdición de las jóvenes adolescentes (...Y mañana serán mujeres, 1954; y México nunca duerme, 1953)²⁷⁰.

Mención aparte merecen las dedicadas a la reeducación de adolescentes descarriados, que incluirían títulos como La edad de la tentación (1958), Ellas también son rebeldes (Las rebeldes sin causa) (1959) y Mañana serán hombres (1960).

En todo ese maremagnum de filmes didáctico-pedagógicos se traslucía la apremiante necesidad de Galindo por regañar a la clase media²⁷¹. Sólo unos cuantos estaban exentos de tales propósitos: La duda (1953), Tres melodías de amor (1955), Raffaels (1958), La vida de Agustín Lara (1958) y La manita y el crimen (1961), última de las que recuerra ya antes de un largo receso de seis años.

La duda (1953) planteaba el caso patológico de un hombre celoso a punto de asesinar a su mujer. La película era muy distinta a otra que sobre el mismo tema se había hecho el año anterior: El (1952) de Buñuel. Pero tenía mucha semejanza con Celos (1935) de Arcady Boytler. En rigor, ambas contenían el mismo esquema: un triángulo amoroso entre un médico prominente, su esposa y uno de sus jóvenes discípulos y colega. El prestigiado galeno que antes interpretara Fernando Soler lo hizo en La duda el argentino Francisco Petrone; la muchacha en desgracia que interpretara en Celos Vilma Vidal fue protagonizada por Rosita Quintana; el joven médico que antes hiciera Arturo de Córdoba lo desempeñaba en la cinta de Galindo Víctor Parra. Si bien había un muy interesante planteamiento de los personajes y las situaciones -sobre todo el del enfermizo marido celoso-, La duda tenía un desenlace que la alejaba totalmente de la cinta de Boytler y la convertía en uno más de los melodramas del momento, aunque realizado con el decoro y la calidad ya característicos a esas alturas en el cine de Galindo.

Entre las numerosas comedias que el director hiciera en aquella década, dos de las mejor logradas fueron probablemente Tres melodías de amor (1955) y Raffles (1953). Esta última, que según Galindo debió estrenarse como Mexican Raffles y mereció ser elegida por distribuidores y exhibidores ingleses para su explotación, dió la posibilidad a su realizador de parodiar a los locutores y a las autoridades policiales. A los primeros los presenta como unos merolicos pretenciosos, que esperan ser más interesantes que las noticias; a los segundos los coloca como los

clásicos burócratas, incapaces de rendir un informe y dedicados de repetir a la prensa un boletín textual dictado por su jefe. Esas críticas, o pseudocríticas, se vuelven por momentos muy divertidas: cuando entrevistamos a un candidato a diputado sobre los robos de Raffles, Galindo contrapone al discurso ampuloso del ridículo personaje el de un espontáneo mecánico que deja ver su simpatía por "ese que no les roba a los que no tienen nada".

Esta clase de detalles, característicos ya en el cine del director, no le restan calidad a la cinta, pero contribuyen a la lentitud de su ritmo.

En el mismo año de producción de Raffles, el más productivo de su carrera, el último trabajo de Galindo fue La vida de Agustín Lara (1958), película que le fue especialmente grato dirigir porque, cuenta él mismo, le permitió recordar su juventud y sus experiencias a través de la reconstrucción de la vida del músico jarocho.

Pese a que la empresa hubo de sortear serios riesgos -entre ellos el de que el biografiado y varios de los personajes vivieran aún, y "las inexactitudes y ambigüedades de un argumento que falseaba e idealizaba los hechos en aras del melodrama", convirtiendo a la cinta en "suma y consagración al grado extremo de las convenciones del género"²⁷² biográfico-, la cinta tuvo buena factura y éxito de público. Este sin embargo no superó al obtenido por el que hasta ese momento seguía siendo su máximo taquillazo: Tu hijo debe nacer (1956).

"La vida de Agustín Lara, con todas sus irregularidades, es el intento más afortunado del género por tratar a los músicos; haciendo suyos el dinamismo de Ismael Rodrí-

guez (Sobre las olas) y el uso indiscriminado de efectos especiales para ilustrar canciones (como en Cuando me va ya), rescatando el ambiente del gran cine de prostitutas y cayendo en el peor de los melodramas musicales, es la suma de todo un género (el musical) con sus vicios y virtudes, trucos y nobleza, y es el último testimonio apreciable de los buenos oficios de un director ya en plena decadencia"²⁷³.

Este drástico juicio final que sobre la cinta y su autor hace Gustavo García tiene que ver, no obstante, con la situación general que por ese entonces guardaba el cine mexicano y a la que el mismo autor se refiere cuando afirma que "la década de los cincuenta manifestó la imposibilidad de la industria cinematográfica de renovar sus cuadros técnicos, artísticos y temáticos; cerrando sistemáticamente las puertas a nuevos directores y argumentistas, se nutría de viejas glorias (Bracho, Fernández, Bustillo Oro, Gavaldón) y gastados destajistas (Gómez Muriel, Urueta, Salvador, Corona Blake), quienes hacían el mismo tipo de cine de veinte años atrás. Además se notaba un poderoso avance de la ya de por sí afianzada moral puritana para controlar todos los mensajes cinematográficos; el sacerdote y el padre de familia sermoneante aparecieron en toda película que no aspirase a comedia. El propio Galindo dió un giro diametral al sentido político de su cine y se volvió el portaestandarte de la reacción"²⁷⁴.

La preocupación que los directores de cine mexicano han manifestado por la juventud observa una continuidad que se extiende, en forma más marcada, desde mediados de los años cincuenta hasta los años setenta, y es muy probable que hasta la actualidad.

Es cierto que también durante los años treinta y cuarenta se habían dado los ejemplos de hijos en aprietos y padres a su rescate, como los retratados en Cuando los hijos se van (1941) de Bastillo Oro. Y aunque en casi toda esta clase de cintas la preocupación final es casi siempre la familia, durante los años cincuenta el énfasis recae - fundamentalmente sobre los adolescentes.

Entre cintas como Juventud desenfrenada (1956) y La rebelión de los adolescentes (1957), ambas de José Díaz Morales y otras como Misión cumplida (1968) de Gilberto Martínez Solares, se podía trazar una línea recta. Era bastante significativo que Fernando Soler, quien interpretara en Cuando los hijos se van al padre de los jóvenes protagonizados en 1941 por Carlos López Moctezuma y Gloria Marín, asistiera en 1968 a las tribulaciones de Juan Ferrara y Alma Muriel en la cinta de Martínez Solares. Se había convertido, indudablemente, en el padre institucional del cine mexicano.

Galindo también contribuyó, en dos etapas, a la avalancha de cine juvenil. A las ya citadas La edad de la tentación (1958), Ellas también son rebeldes (1959) y Mañana serán hombres (1960), vinieron a sumarse en su segundo período Corona de lágrimas (1967), Remolino de pasiones (1968), Cristo 70 (1969), Verano ardiente (1970) y Simplemente vivir (1970).

Las dos fases en la producción de cine sobre jóvenes en Galindo coinciden con dos momentos muy significativos en la historia nacional. A finales de los años cincuenta se generó una gran inestabilidad laboral y una gran efervescencia política influida, en buena medida, por el triunfo de la Revolución cubana. La situación originada desde entonces se mantuvo bajo un relativo control, pero acabó por hacer eclosión hacia finales de los años sesenta. La necesidad de sofocar cualquier levantamiento social parecía tener su correspondencia en ese cine que planteaba la necesidad de someter a los jóvenes descarriados y hacerlos volver a "las buenas costumbres y la obediencia para las instituciones". "La juventud como época de depravación y caída inexorable en el vicio se volvió entonces un terreno prolífico, donde los padres (Arturo de Córdova o Enrique Rambal) y los sacerdotes (idea) veían iracundos como se les desobedecía y con beneplácito como sus ovejas descarriadas volvían al redil para escuchar el no negarás que te lo advertí"²⁷⁵.

La visión de la juventud como una "parvada de imbeciles ambulantes", que casi todos los directores habían compartido, era muy significativa en ambos momentos de agudos conflictos sociales en los que la juventud estudiantil tuviera importante participación. Ricardo Jirón describe el panorama de la siguiente manera: "A finales de la década de los años cincuenta y principios de los sesenta hubo un período de agitación y movilizaciones sociales vinculadas básicamente con la activación sindical de diversos grupos de trabajadoras (telegrafistas, telefonistas, electricistas, petroleros y, sobre todo, maestros y ferrocarrileros); el fuerte impacto ideológico de

lítico suscitado por el triunfo de la Revolución cubana y la secuela de su radicalización y enfrentamiento con los Estados Unidos, y, finalmente, los intentos del gobierno del presidente López Mateos por reafirmar las bases de legitimación del régimen, efectuando algunas reformas económicas y sociales desarrollando una política exterior más independiente -sobre todo en relación con la Revolución cubana-, radicalizando el discurso oficial y combinando ambigüamente tolerancia y represión hacia las movilizaciones de los trabajadores y la izquierda -agrupadas en torno del Movimiento de liberación nacional, La central campesina independiente y el Frente electoral del pueblo... Contra esta política y contra la agitación y las movilizaciones a que antes se hizo referencia, se desarrollará en el cuatrienio 1959-1962 una serie de movilizaciones en las cuales coinciden los empresarios, el PAN y la iglesia. La convergencia de estas fuerzas en una ideología anticomunista y antestatista y en el reclamo común de no más intervencionismo estatal dará lugar a una movilización de muy amplias proporciones, ante la cual -el gobierno lópezmateista cederá finalmente dejando franco el paso a la candidatura presidencial de un representante de la facción burocrática más autoritaria y anticomunista"²⁷⁶.

... Frente a este panorama el cine mexicano, en general, hizo oídos sordos a la más mínima posibilidad de hacer eco en sus producciones a cualquier problema de carácter social y prefirió refugiarse en el pasado. Lo anterior era, por lo demás, reflejo de una serie de presiones que desde el alemanismo se venían ejerciendo sobre la industria del cine.

En diciembre de 1949 se había decretado la Ley cinematográfica en cuyo contenido se hablaba de la autorización de películas siempre y cuando no contuvieran "ataques a la moral" (artículo 71) o no hicieran provocación o apología de delitos o vicios (artículo 72, fracciones I, II, III)

En mayo y junio de 1951 el presidente Alemán y el Lic. Ernesto P. Uruchurtu, respectivamente, habían pronunciado sendos discursos haciendo "un cordial llamado a todos los sectores integrantes de la industria exhortándolos para que las producciones cinematográficas se ajusten a las normas morales y artísticas"²⁷⁷.

Entre 1954 y 1958, bajo el clima de austeridad impuesto por el sexenio ruizcortinista, vía la persona de un enérgico regente como Ernesto P. Uruchurtu, "una clase media cada vez más pujante exigía la erradicación, cuando menos aparente, del vicio y del pecado"²⁷⁸.

Todo lo anterior dió como consecuencia un cine cada vez más puritano, muy acorde con los pedimentos de los sectores eclesiaísticos cuyas preocupaciones se manifestaron, por ejemplo, a través de personajes como el padre José de Jesús Romero Pérez. Este jesuita, que fuera director del Instituto de cultura cinematográfica de la Universidad Iberoamericana, promovió entre sus alumnos "un compromiso del cine que respondiera a un sentido crítico y moral"²⁷⁹.

Su labor docente y la publicación de textos como El cine, arma de dos filos (1956) le significaron al padre Pérez el privilegio de ser elegido para orientar al grupo que en los años sesenta pretendió revivir el sueño de una industria jalisciense de cine con compañías como Felículas Guadaluajara (1963).

Tomando en cuenta todo ese tipo de presión, los intentos de movilización de finales de los cincuenta y de los años sesenta y su consecuente pulverización, podemos entender que Galindo se viera inmerso entre la avalancha de filmes que prefirieran volver la espalda a los acontecimientos y mantenerse incontaminados.

Esa actitud la observaron los productores no solo en cuanto al contexto social, sino también en cuanto a las necesidades de su propia industria. En el caso concreto del tipo de cine que nos ocupa podemos mencionar que aunque en 1960 se había producido Los jóvenes, de Luis Alcoriza, y posteriormente algunas otras como Los caifanes (1966) de Juan Ibáñez, ninguna de ellas dejó una huella que les hiciera modificar ni un ápice la imagen que sobre la juventud conservaban desde décadas atrás. Peor fue todavía que a pesar de los dos concursos de cine experimental efectuados en 1965 y 1967 los productores siguieran empeñados en su cine tradicional.

De este modo, si con respecto a cintas como Corona de lágrimas se afirma que con ella "la ²⁸⁰logía de la familia regresa por sus fueros, olvidando las impugnaciones de Una familia de tantas", tal afirmación no alude sólo a las cintas de Galindo y se debe hacer extensiva a filmes como Cuando los hijos se van (1968) de Julián Soler en su tercera versión, y a las ya muy violentamente anacrónicas repeticiones de filmes de Bustillo Oro como México de mis recuerdos (1963), Así amaron nuestros padres (1964) y Cuando los valeses venían de Viena y los niños de París (1965).

Entre dichos filmes de familias atribuladas y jóvenes descarrilados, pasando por los intentos de un "sermoneo públicamente antiblélico" desde perspectivas que quisieron ser psicoanalíticas (Verano ardiente, 1970), y hasta llegar a melodramas como Simplemente vivir (1970), en la misma línea de lacrimógenas readaptaciones de radio o telenovelas como Remolino de pasiones (1968), el cine de Galindo encuadraba perfectamente para esos años en lo que desde los inicios del ruizcortinismo se había definido como el cine conveniente "para las familias".

Ya fueran criterios de orden económico, moralista o legal, lo que aquí queda claro es que hacia los años sesenta el cine mexicano en el D. F. o en Guadalajara se quería uniformado por las exigencias previamente descritas.

Alejandro Galindo había sido el más laico de los directores del cine nacional, pero aún así sus filmes de los años sesenta formaban parte de tal uniformidad. La prueba más contundente se encontraba en el final de Corona de lágrimas, en el que, pudiendo haber terminado la historia en la secuencia del brindis con toda la familia, Galindo se vio obligado a llevar a sus personajes por el inevitable camino de la basílica de Guadalupe para "ir a dar gracias".

Esta necesidad de complacer el regusto por lo folclórico en el ánimo del público tenía una gran significación económica e ideológica, y también la tenía en la carrera del director: prefiguraba la desviación definitiva de un estilo y unos intereses cuyos mejores logros empezaban a hacerse cada vez más lejanos.

EN EL SEQUEJO DE LA "APERTURA"

El desprestigio y el deterioro que había sufrido el Estado mexicano durante los últimos años del gobierno - diazordacista obligaron a su sucesor a plantear todo su proyecto gubernamental en el marco de lo que entonces se dió por llamar la "apertura democrática". Ello no fue si no el intento de recuperar la confianza y la credibilidad de los sectores sociales involucrados en los acontecimientos de 1968, que parecieron ejemplificar lo que sería el primer enfrentamiento serio entre un Estado posrevolucionario y la sociedad.

Dentro de aquellos discursos de "apertura" se planteó una modernización económica, una más justa redistribución del ingreso, se anunciaron reformas radicales en el agro, y en lo exterior se adoptó una política tercermundista. Junto a todas esas propuestas se hizo una reivindicación de la imagen de la juventud y de la intelectualidad -a través de su incorporación al aparato estatal y se vuelve a recurrir, discursivamente al menos, a un nacionalismo que, como antaño, implicó un deseo de promover la unidad nacional y la necesidad de fortalecer al país frente al exterior.

Demasiado pronto quedó claro que la apertura democrática no lo sería: el 10 de junio de 1971, jueves de Corpus Christi, una manifestación fue sofocada por la policía y un grupo paramilitar denominado Los halcones; después se adoptaría una política de control y represión por la prensa.

Quedó claro también que no sería posible una mejora en el ingreso de los trabajadores si simultáneamente se reprimía la insurgencia sindical. Se hizo evidente además la contradicción entre una política exterior tercermundista y socializante, y la cada vez más acentuada dependencia política y económica del país con respecto al exterior.

El desprestigio final del régimen, y consecuentemente del equipo que le dió forma, se vió acentuado por la corrupción, por la aguda crisis económica y por el escarnio que se hizo de la misma figura presidencial.

Con respecto al nacionalismo, hacia el fin de ese gobierno tuvo como en épocas anteriores, su contraparte: el pesimismo sobre la idiosincracia del mexicano, y la presencia de un ánimo catastrofista dentro de la sociedad.

Entre los varios recursos a los que el gobierno echó verrista recurrió en sus inicios para crearse una imagen, el cine tuvo un lugar preponderante, toda vez que la batalla ideológica iniciada por el control de otros medios masivos -radio y televisión-, fue ganada abrumadoramente por los sectores privados que los controlaban.

Como consecuencia de la política de "apertura" y de la situación que privaba en lo referente a los medios de difusión, se dió una nueva política cinematográfica. En ella estuvieron comprendidos un gran apoyo a los trabajadores del cine, la reestructuración de los estudios Churubusco, el apoyo a la exhibición de las películas mexicanas y la fundación de empresas como CONACINE en 1974 y CONACITE I y CONACITE II en 1975²⁸¹.

Resultado de lo anterior fue la posibilidad de que rebata-
ran nuevos directores, que no contaban con amplias oportu-
nidades en el cine de producción privada, y una virtual -
estatización del cine. En ese aparente divorcio entre la
producción privada y la estatal fue claro que mientras -
los primeros siguieron haciendo su cine rutinario, los -
segundos hicieron un cine que creó "un mito de lo que es
y ha sido la sociedad mexicana en la historia, vista con
ojos nacionalistas y tercermundistas... Los clichés del ci-
ne mexicano de esos años serán: los melodramas nacionalis-
tas, progresistas, pseudopopulares modernizados y con -
trasfondo social e histórico" 282 .

Mientras los productores privados fueron acusados,
como siempre, de obrar con el único y mezquino interés de
obtener ganancias, la realidad es que el aparato estatal
no fue inocente de producir con las mismas intenciones,
si bien en este caso las ganancias fueron de tipo políti-
co e ideológico: "los cineastas privilegiados por el sis-
tema le permitieron así proyectar dentro y fuera del país
una imagen que le era necesaria en ese momento histórico.
El "otro cine" sólo sirvió para dar una falsa consciencia
al grupo que quería antes que nada hacer cine, por voca-
ción y oficio, pero sin proyecto ni ideología definidos,
como lo demuestran las obras. Así, estos intelectuales -
del cine tuvieron para el Estado la función de intelec-
tuales orgánicos, según la definición gramsciana" 283 .

Como quiera que haya sido, el hecho es que se dió -
rienda suelta a la algarabía por una aparente libertad -
de expresión y de temas a tratar, y se produjeron obras

importantes, pero que vistas en perspectiva pueden ser perfectamente ubicadas en su contexto y por la función que cumplieron. Un ejemplo podría ser Canoa (1975) de Felipe Cazals, en donde aparecía un ejército (máximo - aparato represor de todo Estado) que se planteaba como defensor y salvador en el último minuto. Lo anterior - tenía una gran significación en un momento en el que la memoria colectiva guardaba aún la imagen del ejército represor de 1968, el mismo que sofocó a los manifestantes del jueves de Corpus Christi (1971) y que luego desalojó de la universidad a los huelguistas del STUNAM en 1973.

Paralelamente a los discursos oficiales nacionalistas, progresistas, tercermundistas, de "apertura" en todos sentidos, se dió una ofensiva ideológica de la derecha que "ya en los setenta ha desistido de su pasado - hispánico, criollo y nacionalista para incorporarse a - una mentalidad flexible que solo recurre a la tradición con propósitos de control y continuidad de dominio...ante las pretensiones de Echeverría los monopolios reaccionaron belicosamente: ellos no comparten ninguna obligación nacionalista, se rebelan ante cualquier intervención estatal por mínima que sea y, periódicamente señalan las ineptitudes de un gobierno poblado de maníacos - propagandísticos".²⁸⁴

Esa ofensiva ideológica de la derecha se da mediante un enfrentamiento directo de los medios informativos frente al Estado criticándolo, usando "como arma óptima el catastrofismo... técnica que asume la resignación an

te la suma de desastres y la vuelve mentalidad tradicional, desarrollo lógico de la desinformación... Este es un resultado del perenne clima milagrero, de la superstición que halla gracia a los ojos de Dios, de una ignorancia mantenida y estimulada que le permite al catastrofismo cumplir sus funciones básicas: aterrar para inmovilizar, magnificar conflictos para minimizar la capacidad de acción y reflexión, usar la credulidad ante el rumor como solución de continuidad de pasividad ante el autoritarismo... El catastrofismo de la derecha convoca las sensaciones adjuntas de impotencia y fatalismo y asocia al Estado con imprevisión, caos, despilfarro, odio a la familia, corrupción, lo que se remediará con eliminarlo por completo del proceso económico"²⁸⁵.

Toda esta serie de situaciones, incluidas las descritas desde el principio de este apartado, propiciaron que el cine de Galindo mostrara otra vez, y con renovada intención, su deseo de usar al cine como un medio de crítica y de ajustarlo a los acontecimientos del momento. La retórica del discurso oficial, así como su réplica por parte de los contrarios, fueron la fuente nutricia en la que Galindo se alimentó para las nuevas notaciones de sus filmes. Estos aparecen así como el último intento del director por constituir al cine en instrumento didáctico y concientizador.

Desde la primera película de Galindo en ese período quedó clara su orientación. Tacos al carbón (1971), producida por Cinematográfica Marte, se propuso conjugar el deseo de hacer una comedia populachera que generara ganancias y que a la vez se constituyera en una crítica del machismo mexicano²⁸⁶.

Esta información era evidente incluso para los encargados de emitir el dictamen relativo a la autorización del estudio. En éste se la define como una "historia en que se saluda al tipo de hombre moderno. Un hombre de clase baja que gracias a un golpe de suerte logra dinero, el cual le sirve para tener más mujeres de las que necesita, las cuales en venganza por haberles engañado lo hacen regresar al sitio de donde salió. El presbítero de Alejandro Galindo me refirió este tipo de temas hace suponer un resultado más que satisfactorio. Se autoriza en dictamen" ²⁸⁷

Este presbítero del director y sus temas era también un evalú ante la prensa. Durante los preparativos previos a la realización se llegaron a hacer comentarios en los que se recalca que "después de quince años en que Galindo dirigió Los Reinados de Revellino volverá a escribir una historia de barrio". Y ellos se sumaban los del director mismo, que se encargaba de aclarar: "mis personajes están inspirados en personas que he observado muy detenidamente. Y puede decirse que es un estudio de caracteres, aunque se to suene un tanto intelectual" ²⁸⁸

Independientemente de los testimonios antes citados; remitimos a la pedicula como documento seré más por la detectar las reelaciones del director en cuanto a temas, personajes y tratamientos.

En los trailers publicitarios se anunciaba que El Gallo "es la historia de un mundo para nosotros que quiere que luchemos por progresar en la vida... y disfrutemos mente lo consigamos". La frase era lo enteramente explícita como para entendernos, aun sin ver la pedicula, de que otra vez se nos presentaba una historia en la que el protagonista acaba descubriendo su éxito.

De la misma forma en que la carrera del Casneón sin corona (1949) había derivado "de la ironía de un azar que ha tomado forma en el puño sólido y en el manager providencial", de esa misma manera el protagonista de Tacos al carbón ve cambiar su vida por un golpe de suerte: gana un automóvil en el sorteo de un detergente.

Ascenso y caída seguirán la misma pauta para ese pe-lado de barrio salido de la nada que al final de la cinta, derrotado, pobre y solo, volverá a vender tacos en la calle. Igual había ocurrido al Kid Terranova, que volvía a su oficio de nevero hacia el final de la historia.

Al ver Tacos al carbón se pueden recordar como en una especie de antología los buenos momentos de filmes anteriores de Galindo: el ligue de Constancio con Leonor recuerda el de Gregorio con Kitty en Hay lugar para...800; el pleito y la reconciliación entre Constancio y el Ciclámato (man-tequilla) aludía a los sostenidos por Gregorio y el regalito en ¡Escuina bajar!; las alabanzas del chiras (Resortes) al nuevo rico son muy similares a las que el tío-rocho de Los Fernández de Paravillo lanzara a Mario (Víctor Parra); El desenlace era, de alguna manera, muy semejante al de la biografía del Chango Casanova.

Frente a tal amalgama de personajes y situaciones que recordaba mejores épocas, las comparaciones resultan muy -desventajosas para esta cinta que, por la misma razón, apa-recía totalmente predecible, incluso desde antes de filmarse. De ello dieron cuenta críticas en las que así como se reco-noce que "todo Galindo está en Tacos al carbón"²⁸⁹ tam-bien se acepta ²⁹⁰ que en estos "Tacos retrospectivos, populis-mo que se fue", se han desgastado la frescura y la espontaneidad del cine de los cuarenta.

Junto a esa crítica del machismo podría colocarse también la planteada en Ante el cadáver de un líder, que en este caso abarcaba la estructura caracterológica del mexicano. En esta historia la acción iniciaba así: el secretario general del Sindicato de Trabajadores de la industria del zinc y conexos es encontrado muerto en un hotelucho de paso. El corrupto administrador, después de hurgar en las ropas del muerto, da parte a la policía. A partir de ese momento se desencadena toda una serie de situaciones que en mucho se referían a la ya muy publicitada corrupción de personas e instituciones en México. El administrador, para evitarse problemas, solicita a un médico que extienda un acta de defunción falseada. El galeno se niega aduciendo que no quiere problemas con "gente de uniforme o placa de aguilita": cuando todo un grupo de peritos se presentan en el cuarto, los diálogos ponen al descubierto la posible homosexualidad del occiso; todos los trámites quedan detenidos por la irresponsable actitud del médico forense, que llega con varias horas de retraso. Durante la espera tienen lugar otras situaciones: al líder muerto se le encuentran un sinnúmero de credenciales de diferentes agrupaciones sociales y políticas en las que aparece con diferentes nombres; los periodistas amarillistas dan rienda suelta al escándalo, agudizado por la aparición de la esposa legítima y del "segundo frente", que también creía serlo; aparece por el hotel el presunto sucesor del líder, el ampuloso Palomares Blanco, tan corrupto como el muerto y muy habil para organizar un mitin en el que de inmediato resulta electo.

Entre agentes de seguros, vendedores de tacos, inspectores, representantes sindicales, familiares, amigos, etc., la habitación se convierte en una verdadera romería a la que se suma una marcha callejera en la que los acarreados cantan "el corrido del líder"²⁹¹.

El afán crítico del director era implícito en las situaciones planteadas: se hacía referencia a las estrategias que permiten a un líder sostenerse durante catorce años al frente de su agrupación; se aludía a los congresos laborales amañados que pueden inclinarse en favor de un líder advenedizo como Palomares Blanco, que a su vez declara demagógicamente que en su "nueva etapa de lucha no habrá lugar para los acomodaticios". Como consecuencia de la crítica que el Estado alentó contra los medios electrónicos de comunicación, por el enfrentamiento que sobre su control sostuvo con sus dueños, Galindo se vio inclinado a tratar de parodiarlos. En la película aparece una reportera llamada Irma Carlota Mondragón que transmite para Sucesos de 22 horas de Jacobo Velasco. Esto era una clara referencia a la periodista Olga Carlota Escandón, al noticiero 24 horas y a dos conocidos locutores.

Junto a la crítica de Ante el cadáver de un líder, aunque fuera de forma jocosa, reapareció en la filmografía del realizador un tema que le ha sido muy característico: el origen del mestizaje mexicano y sus consecuencias en la ideología y el carácter nacionales. Esto era, en realidad, una variante de la misma preocupación que en 1945 le llevara a realizar Campeón sin corona y que ahora se plasmaba en El juicio de Martín Cortés (1973).

Una nota de Procinemex daba cuenta del argumento: -
"En El juicio de Martín Cortés el experimentado director Alejandro Galindo expone el problema de la integración racial. La historia, basada en una obra de teatro del mismo realizador, gira en torno de los dos hijos de Hernán Cortés, llamados los dos Martín, pero hijo uno de española y por lo tanto criollo, y el otro hijo de la Malinche, india de raza pura. Este segundo Martín está considerado como uno de los primeros mestizos nacidos en la Nueva España. A instancias de la Malinche, Hernán Cortés decide llevar al segundo Martín a España. Ahí se encuentran los dos hermanos. Desde el primer momento Martín, el criollo, rechaza violentamente a su hermano y se opone a la decisión tomada por su padre de armarlo caballero. Las diferencias entre los dos Martines se van ahondando cada vez más. Uno se muestra orgulloso de su ascendencia española y el otro es un ser inadaptado, ya que ni la sociedad indígena ni la española lo reconocen como uno de sus miembros. Cuando Hernán Cortés muere, los dos Martines regresan a México. Los acontecimientos que se desatan provocan un enfrentamiento entre los dos hermanos que culminan con el asesinato de uno de ellos".

292

Esta breve sinopsis dejaba muy claro el interés que motivara la realización del filme cuyo propósito fundamental era, según las declaraciones de su autor, "despertar la conciencia de todos aquellos que se pronuncian por el bando indigenista, negando lo español que niega lo indígena, olvidando que ya es hora de decidirse a ser mexicanos".

293.

La declaración anterior la hizo Galindo para defenderse del alud de críticas provocadas por la cinta desde el inicio de su rodaje. La huella de las tremendas discusiones que durante los años treinta presenciara entre indigenistas e hispanistas salía otra vez a flote. Igualmente estaban presentes las teorías historicistas que explicarían el carácter (acomplejado, inadaptado, etc.) del mexicano, mismas a las que se refiere Octavio Paz en El laberinto de la soledad²⁹⁴.

El propósito, aun cuando fuera tan drásticamente rechazado por los críticos, era muy legítimo. El error, si cabe la expresión, consistió en considerar como inamovibles las tesis que en los años cuarenta fueron muy valiosas, pero que para los años setenta acusaban una relativa caducidad. Como teorías de carácter casi científico, que más apropiadamente debieran ser consideradas como ensayos filosóficos ilustrativos pero nunca definitivos, las ideas prejuiciadas sobre el mexicano, sus complejos y sus traumas, resultaban ya poco atractivas.

Plantear la historia de los dos hijos del conquistador en la forma de una escenificación teatral, en la que un actor de la época contemporánea (el intérprete de Martín el mestizo) asesinaba a otro (el intérprete de Martín el criollo), movido por un supuesto estado psicológico (identificación-transferencia), explicable a partir de "cuatro siglos de rencores y humillaciones"; plantear así, el filme, decíamos, hacía propicia la ocasión para acusar al realizador no solo de anacronismo, sino de inverosimilitud.

Las agudas críticas que se hicieron a la cinta y a su autor no fueron del todo justas. Lo consternante, en todo caso, fue el hecho de que el director plasmara en el celuloide, una vez más, aquello que flotando en el ánimo de la colectividad, le daba la posibilidad de intentar un cine de contenido.

No se puede negar que tras sus planteamientos permea un pesimismo ya muy característico en nuestra cultura, - pero tampoco se puede negar su existencia al margen y - fuera de Galindo y su uso con fines cuya meta no es el análisis ni la reflexión - como en el caso de la película - sino un manejo ideológico encaminado a fomentar el conformismo, la pasividad, la resignación, la inmovilidad, la despolitización, etc.

Que Galindo se vió influido por ese pesimismo, y el que éste fue utilizado por otras instancias con propósitos muy distintos a los del cineasta, fue evidente. La campaña de prensa desatada durante el mundial de fútbol 1978 fue una prueba contundente. A ese panorama se refirió Carlos Monsiváis de la siguiente manera: "al ser derrotada la selección nacional en Argentina, parte de la prensa acusa a Televisa de manejar, incrementándola desmedidamente, la fe deportiva. Pese a esta respuesta crítica, la reacción masiva, al irse diluyendo no se dirige contra Televisa sino -a través de las figuras emblemáticas del entrenador y los jugadores- contra la capacidad del mexicano. Las décadas de manejo ideológico del "sentimiento de identidad" lo explican de inmediato: lo que nos derrotó no fue el invento comercial de cualidades deportivas, sino el lastre de la esencia nacional. El eje

de la manipulación se aclara: por un lado, la tradición antidemocrática en su variante simplificadora; por otro la carga de prejuicios sobre la identidad nacional"²⁹⁵

Enilio García Riera también advirtió los propósitos de Galindo y las ventajas que el sexenio de la "apertura" pareció presentarle. Refiriéndose a Ante el cadáver de un líder este crítico escribió que "al cabo de una muy desigual carrera de casi cuarenta años, el veterano cineasta parece actuar en condiciones ideales, las condiciones más propicias a la que fue una buena vena popular y a un interés legítimo por el complejo social"²⁹⁶.

La anterior afirmación se podía extender, sin duda alguna, al filme ...Y la mujer hizo al hombre (1974), - última muestra de su cine en este período, de que las condiciones le eran realmente propicias para referirse a asuntos que en otro momento podrían haber enfrentado dificultades.

...Y la mujer hizo al hombre narraba la historia de una distinguida dama que, habiendo sido jugada y perdida por su padre en la baraja, se veía obligada a vivir con un palurdo revolucionario, al que ayudaba a educarse y - refinarse hasta convertirlo en un posible candidato a la presidencia.

Independientemente de los lugares comunes en que incurría (como el presentar a un revolucionario bravucón y atrabancado, "muy atravesado", pero bonachón en el fondo, o la visión de su supuesto anticlericalismo radical), lo interesante de ella era su ubicación histórica y algunos de los juicios que contenía.

Esta historia había sido pensada originalmente para que la interpretaran María Lúcer y Pedro Armendáriz, veinte años antes, y había tenido gran éxito cuando se presentó en teatro. Lo anterior significaba, de alguna manera, una garantía para sus realizadores -CONACINE Y el STFC- y para el director, quien sostenía que "esta cinta, puede decirse, es una crítica social y política al régimen porfirista y a los conservadores que se oponían al cambio - que estaba experimentando México a través del movimiento revolucionario. Sin embargo... Y la mujer hizo al hombre no fundamenta su contenido en esos aspectos ni en el que corresponde al movimiento armado de 1910, sino en la cuestión humana y en la ambición desmedida de ciertos personajes surgidos al amparo de la revolución" ²⁹⁷.

Esos personajes de "ambición desmedida" a los que se refirió Galindo en esta historia, cuya anécdota recordaba lejanamente al Pígalión de Bernard Shaw, eran todos los que se vieron involucrados en los acontecimientos previos a la sucesión presidencial de 1928. En el filme aparecen un general Malagón (Obregón) que muere asesinado en un banquete por un dibujante, y un general Valles (Calle) que, como jefe máximo del "partido", es el encargado de informar al candidato sucesor su próxima postulación.

Esa ubicación cronológica daba al cineasta la oportunidad de hacer algunas reflexiones. En alguna secuencia el violento revolucionario Hipólito Banderas le grita a Beatriz (Patricia Aspillaga) que ellos hicieron la revolución porque los poderosos no habían tenido piedad de ellos. En ese momento entra Leoncio (Gonzalo Vega),

sirviente del general, y éste lo insulta y se dispone a golpearlo pero Beatriz lo detiene. Le da a entender que ahora que él tiene el poder tampoco ve a los que le sirven como hombres y también los trata como animales. Así queda planteado, a nivel elemental si se quiere, que el poder corrompe y marca hasta al poseedor de los más altos ideales.

Ante la afirmación del general Banderas (Del Castillo) de que "aquí ha habido una revolución y todo tiene que cambiar", Beatriz lo convence de que ciertas jerarquías y situaciones son siempre necesarias y le recomienda la implantación de uniformes distintivos de los diversos rangos militares. Con esta sugerencia, de la más pura tradición positivista, Beatriz le hace ver que aún dentro de una revolución se hace indispensable respetar las bases de una organización y un orden que siempre son necesarios. El general, además de implantar el uso de uniformes, impulsa la creación de una academia para la educación de los militares y una escuela para médicos.

Lo anterior podría ser una de las claves que permitirían distinguir entre lo que puede ser una revolución violenta y atrabiliaria, y una revolución dirigida por gente culta, civilizada, ejemplificada por una Beatriz que aparece como un personaje muy adelantado para su momento o muy descontextualizado. Esto último en tanto que, para poder preparar al general Banderas por las noches, se muda a un pequeño departamento dentro de la casa de él, sin tener en cuenta la voluntad de sus padres ni los prejuicios de la gente.

Frete a un personaje torce y brutal como Hipólito Banderas, Beatriz aparece delibada como un personaje liberal y avanzado pero también, émula en extremo de María Montessori, capaz de lograr -mediante citas sobre Napoleón, la moral cristiana, Bismarck y Maquiavelo-, que Banderas se convierta en un ente irreconocible para sí mismo y para los demás. El último tercio de la cinta se lo pasa espetando frases -que pretenderían ser célebres- denotando así su nueva condición y su muy reciente bonapartismo.

Peró esas frases, con todo y lo ridículas que puedan parecer, nos permiten acceder a la crítica que el director há querido plantear. Aún cuando ésta resulte fallida por momentos, a la luz de un personaje tan ampuloso e ilógicamente demasiado consciente de su papel como transformador o protagonista de la Historia, el intento tiene alguna validez.

Entre esos elementos de crítica el más destacable sería el referido al fenómeno del caudillismo y la lucha por el poder que tuviera lugar en México hasta antes del maximato. En la cinta se plantea que dos generales, Ornelas y Arrieta, se sublevaran contra el gobierno constitucional. Banderas se enfrenta al dilema de tener que elegir entre cumplir con su deber de someter a sus antiguos amigos o dejarlos en libertad. Plenamente consciente del momento que se vive y del rol que desempeña, Banderas -concluye que "la gente ya no está dispuesta a soportar nuestros caprichos" y que si él se va al monte a pelear con sus amigos, "volveríamos a empezar otra revolución, y todo porque esos señores quieren ser presidentes". Ban-

deras decide arrebatar a sus amigos y se deja entrever así en la cinta la aceptabilidad del asesinato político por razones de Estado.

En general, podemos decir que en ...Y la mujer hizo al hombre Galindo ha querido mostrarnos, en ese tono didáctico-pedagógico que busca dar a su cine, los resquicios que se dan en el ejercicio de la política y el poder.

La contraposición entre los personajes es muy evidente. Galindo pone en boca del general Malagón, que se supone ya ha sido reelegido, la intencionada frase "pues ahora si mi general, podemos decir que se ha consolidado el triunfo de la revolución". Inmediatamente después de pronunciar estas palabras Malagón es asesinado. Abogados a la tarea de encontrar de inmediato al sucesor, y en premio al tesón y la honestidad, el pleno del "partido" comunica a Hipólito Banderas -por medio del general Valles- su postulación como candidato presidencial. Banderas, que ha sido entre todos los que aparecen en la película el único personaje demasiado consciente de su papel como político y en la Historia, renuncia a su candidatura por el amor de Beatriz y deja el campo libre al general Menocal. Así concluía la historia de ese hombre "que cambió un imperio por una mujer" y que según se decía en los créditos, estaba basada en hechos reales.

Todos los filmes realizados en ese período, incluido éste último, le valieron al realizador algunas de las más

ácidas críticas que hasta el momento recibiera.

Ciertamente, la ocasión pareció propicia para que el director diera rienda suelta a su deseo de hacer un cine con contenido. Y fue en ese sentido en el último en el que se prometió realizar un grupo de filmes que - de una manera o de otra lo definirían y lo distinguirían en el quehacer cinematográfico.

Lo que sobrevino después no acierta a explicárselo nadie, ni el realizador mismo.

EL PERIODO MAS RECIENTE (1977-1985)

El cine del sexenio echeverrista ha sido uno de los más polémicos. Bien porque algunos autores consideran -- que mediante su virtual estatización se logró "la que -- quizá sea la mejor época del cine mexicano"²⁹⁸ , o por que algunos otros opinan que esa estatización no tuvo -- otra finalidad que la de utilizar al cine como un instru-
mento de legitimación y que de ahí derivó su posterior -
caída . El caso es que en lo que todos concuerdan es en que fue ese el último período en el que se produjo un cine de calidad, aun cuando sólo haya sido el "eco de -- una retórica oficial tercermundista" y populista en lo interno.

Si existe desacuerdo en cuanto a la producción cine-
matográfica de 1971-1977, no lo hay en cuanto al cine me-
xicano del sexenio lopezportillista, que unánimemente se
reconoce como una etapa de retroceso absoluto. En la opi-
nión más generalizada este concepto se extiende a la pro-
ducción privada y, a veces, a la estatal.

Aunque se suele magnificar en demasía al cine de la
"apertura", lo cierto es que el monto de su producción --
nunca desplazó del todo a la producción privada. Solamen-
te en 1976 la producción cinematográfica oficial superó
en número a la segunda, pero esta tendencia decreció cada
vez más, hasta llegar en 1982 a una drástica disminución
del cine estatal.

Aquel "nuevo cine", cuyo personaje principal fue la
clase media y que volviera "su mirada hacia los proble-
mas sociales... el melodrama político y el sentimental
que comenzó a tratar temas como la condición femenina, -

la desarmonía de la pareja contemporánea y muchas otras". 299. Junto a aquel cine, los empresarios privados habían continuado con los moldes de los convencionales, las comedias "blancas" y algunas obras de corte ranchero. De este tipo de filmes lo último hecho por Galindo fueron la ya citada Tacos al carbón (1971), así como Triángulo y Penito y la Llorona (1971). Una vez iniciada la administración papezportillista el realizador volvió al sendero de la producción privada, toda vez que desde 1975 ya no pudo dirigir nada para las corporaciones estatales, ni siquiera en plan de "paquete".

La nueva administración pareció muy decidida a terminar con los logros obtenidos en el período anterior. - Obstaculizando las carreras de los directores importantes de aquel momento, encomendando la realización de muy costosas y fracasadas superproducciones a extranjeros, - enlatando las mismas producciones estatales o estrenando las de manera inadecuada, liquidando a las productoras estatales y al Banco y, en general, con una administración cuyo saldo final fue el incendio de la Cinoteca nacional.

Ante estas circunstancias, la iniciativa privada tuvo otra vez el campo libre. Desligados providencialmente de la obligación de producir siempre en los estudios (los Churubusco o los América) y con personal sindicalizado, los empresarios van a entregarse a producir con el menor costo posible un cine ínfimo referido a ficheras, narcotraficantes, chicanos, etc., así como otro de corte policiaco inspirado en modelos norteamericanos.

Dentro de esta corriente el director de Boña Perfecta (1950) realizó tres largometrajes muy representativos del momento: Las del salón, Que te vaya bonito y Mojados (1977).

La primera se inscribía dentro de el género prostibulario y vulgar cuyos más cercanos antecedentes habían sido las exitosísimas Bellas de noche (1974) y Las ficheras (1977) dirigidas por Miguel M. Delgado. Este realizaba también otro largometraje del mismo tono titulado - Mientras México duerme (1978) cuya historia no tenía nada que ver con la realizada cuarenta años antes por Galindo.

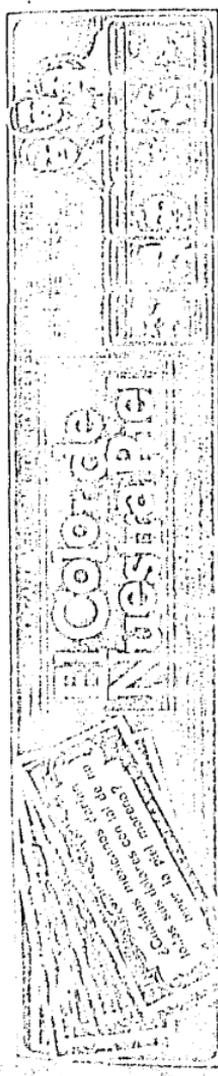
Para la misma productora Agrasánchez Galindo dirigió luego Que te vaya bonito, inspirada en las canciones de José Alfredo Jiménez y que no pasó de ser sino un melodrama musical con muchas canciones rancheras de por medio.

Podría pensarse que la más significativa fue Mojados no porque permitiera al director ocuparse de un tema que ya antes tratara y sigue siendo un problema perenne de la vida nacional, sino porque era un factor indicativo de las condiciones de producción antes mencionadas: era una muestra de ese cine que, al tocar muy de cerca problemas de indocumentados, se dirigía precisamente a ese mercado de la zona sur de Estados Unidos, cada vez más importante. Por otro lado, era también una muestra de ese cine barato filmado totalmente en exteriores (en locaciones de Texas), lo cual le acercaba, en muchos sentidos, al llamado cine "pirata", gran evasor de las obligaciones fiscales y sindicales de realización.

Durante ese período una empresa filial de Televisa Televisión, se inició en la producción cinematográfica con una comedia futbolística de gran éxito taquillero: El chifle (1978), de Enrique Segoviano. Para esta compañía Galindo hubo de entrar como director emergente de Milagro en el circo (1978), cinta originalmente encomendada a Rogelio A. González, quien no pudo dirigirla por que enfermó gravemente de un mal hepático y hubo de ser hospitalizado. Pese a todas las ventajas de distribución y exhibición con las que contó, Milagro en el circo (1978) se constituyó en un tremendo fracaso en taquilla tanto para la empresa como para su realizador.

No obstante este tropiezo, Galindo contó todavía con la posibilidad de seguir dirigiendo, y le tocó volver a dos temas de inspiración ranchera: Dimas de León (1979) y Cruz de olvido (1980). La primera estaba basada en un corrido del mismo nombre, inspirado a su vez en acontecimientos reales ocurridos en septiembre de 1950 a un popular personaje fronterizo, según se decía en las informaciones de prensa. La segunda se basó en un éxito musical de radio y fue musicalizada por Manuel Esperón. Recordaba en muchos sentidos al viejo cine mexicano del género sin dejar de aparecer, aún con todo lo decoroso de su realización, como un filme fuera de contexto en el cine de ese momento y en la carrera de Galindo.

Los dos últimos filmes del realizador en aquel período contuvieron, otra vez, intentos de hacer crítica. Dichas cintas fueron El sexo de los pobres (1981) y El color de nuestra piel (1982).



SINOPSIS

Los medios habituales de una buena vida en su seno y su felicidad se debe a unificar la idea de un equilibrio en el punto de partida en este mecanismo tecnológico, aparentemente, por el color de nuestra piel.

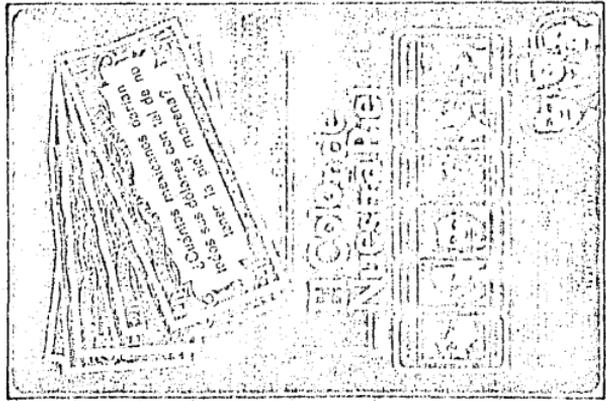
La primera fórmula que emplea el Alimento Colorido es la de las preparaciones cosméticas que buscan el "mexicano" hace un aparato para el color de la piel.

Así, los cosméticos actuales se basan en el uso de un tipo de maquillaje, pastas y cremas que se aplican impuestas por la naturaleza de la piel humana.

El maquillaje hace que el maquillaje se aplique en la piel, pero no se aplica en la piel, sino en su estructura, sobre un sustrato orgánico que se aplica con la piel, agua, luz, etc.

Este maquillaje es el que se aplica en la piel, y se aplica en la piel, pero no se aplica en la piel, sino en su estructura, sobre un sustrato orgánico que se aplica con la piel, agua, luz, etc.

Este maquillaje es el que se aplica en la piel, y se aplica en la piel, pero no se aplica en la piel, sino en su estructura, sobre un sustrato orgánico que se aplica con la piel, agua, luz, etc.



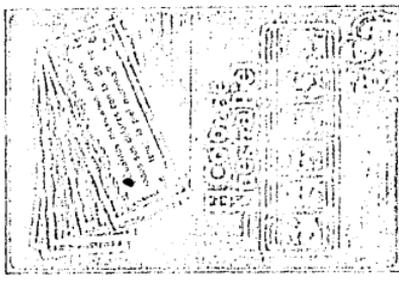
SPOT

Hay algunas mexicanas que dicen todos sus deseos con el color de su maquillaje.

A ellas está dedicada **EL COLOR DE NUESTRA PIEL** con:

Genalo Vera, Millón Rodríguez, Mariela Flores, Erick del Castillo, y Patricia Rivera.

EL COLOR DE NUESTRA PIEL



La última de las dos películas citadas estaba basada en Celestino Gorostiza y la produjo CONACINE. En su publicidad se planteaba la interrogante: "¿cuántos mexicanos darían todos sus dólares con tal de no tener la piel morena?". El dato es suficientemente indicativo como para saber por qué se le encomendó a Galindo - su dirección, y explica también por qué no fue bien recibida ni por el público ni por la crítica. Tomás Pérez Turrent escribió: "adaptación de la envejecidísima pieza homónima de Gorostiza que sirve a Galindo para volver a sus preocupaciones o más bien obsesiones sobre la esencia, la identidad y los complejos del mexicano. Hubiera sido interesante hace cuarenta años"³⁰⁰.

Este testimonio sobre El color de nuestra piel (1982) resumía así lo que fuera el penúltimo producto de una carrera que, en medio de la crisis en que se debate el cine nacional, naufragó como naufragaba la misma industria.

EL CASO DE LA PELÍCULA LAGARO GARDENAS (1952)

La última realización en que participó Galindo, después de otro breve período de inactividad de casi tres años, fue este filme que hasta la fecha no se ha estrenado ni tiene fecha definida para tal fin en lo futuro.

Los problemas que ha enfrentado la cinta para comercializarse parecieron estar estrechamente ligados, desde un principio, con la campaña por la sucesión presidencial realizada durante 1958. En ella Guastómoc Cárdenas, hijo del expresidente fallecido, se configuró como el más serio adversario ante el candidato del partido oficial.

Aparte de lo anterior, la película tuvo, al parecer, problemas de presupuesto durante su realización, lo cual obligó a su posible venta aun antes de ser terminada. En los archivos de la Cámara nacional de la industria cinematográfica (CANACINE) se asienta que Lázaro Cárdenas fue producida a partir del 21 de octubre de 1955 y terminada en diciembre de ese mismo año, por PARO FILMS-Juan José Pérez Padilla y con un costo aproximado de doscientos millones de pesos. Los datos anteriores son totalmente discordantes, en cuanto a su productor con los que aparecen en la copia depositada en la Cineteca nacional, según la cual la cinta fue producida por la empresa MEDSA DE NOVARA FILMS. Esa misma empresa se denomina PRODUCCIONES MEDSA DE NOVARA, S. A. en el cartel publicitario de Películas Nacionales, o MEDSA DE NOVARA PRODUCCIONES FILMICAS, S. A., en el desplegado de prensa que anunciaba la gran premiere que se supuso tendría lugar en el cine Latino y que nunca se llevó a cabo.

Cualquiera que sea la denominación de la empresa dueña del largometraje, en la mayoría de las notas de prensa posteriores a su terminación, aparece la señora de Novara como su propietaria.

Résulta importante destacar que en los créditos finales la cinta contiene agradecimientos para la señora Amalia Solórzano viuda de Cárdenas, para el ingeniero Canuh-témoc Cárdenas, para la Filmoteca de la U.N.A.M., así como una dedicatoria a la memoria de Miguel Contreras Torres.

Ante la imposibilidad de conseguir la película, tanto en la Cineteca Nacional, en las distribuidoras de filmes mexicanos o con su dueña, no podemos hacer referencia completa a su argumento, como no sea remitiéndonos a los testimonios hemerográficos existentes sobre ella.

En un principio, cuando se hacían los preparativos para la filmación, se publicó una nota según la cual se confirmaba que sería protagonizada por Mario Moreno Cantinflas en la personificación del pueblo. Se asentaba también que sería producida por la Dirección de cinematografía del estado de Morelos, presidida por el Lic. Juan José Pérez Padilla (propietario de la empresa FARO FILMS que aparece como productora en los registros de la CANACINE), y por el S.T.P.C. de la R.M. según un acuerdo firmado el 20 de agosto de 1984³⁰¹. Ya conocemos los datos finales en cuanto a la producción y solo resta aclarar que el personaje representativo del pueblo fue interpretado finalmente por Adalberto Martínez Resortes.

En aquella nota se establecía también que "buscando la mayor fidelidad histórica se utilizarán documentales - filmáticos donde aparece el presidente Cárdenas y otras figuras, en lugar de usar actores caracterizados y maquillados como tales". En la realidad, se recurrió finalmente al procedimiento de intercalar stock shots del período con secuencias interpretadas por actores contratados para tal fin.

Se habló también de que en la preparación del guión se tomarían como fuente primordial los Anuntias del divisionario michoacano y sobre la filmación en los sitios - precisos donde ocurrieron los hechos. Así, por ejemplo, los registros de la CANACINE establecen el empleo de locaciones en diversos lugares, entre ellos "la desviación del camino que va a Palmira, entre los kilómetros 79 y 80 de la carretera Cuernavaca-Acapulco" y donde se supone - el entonces presidente tomó la decisión de decretar la - expropiación petrolera.

La preparación de esta cinta, que como ya sabemos - fue iniciada hasta octubre de 1985, continuó siendo publicada en notas que tan pronto atribuían el guión a Galindo como al propio Pérez Padilla. Este llegó a afirmar que la cinta tendría "la misma repercusión mundial que el filme Gandhi en tanto que Cárdenas era también una figura - universal"³⁰².

Hacia marzo de 1985 Galindo deploraba en otra nota - de prensa que su película no pudiera iniciar su rodaje - porque se daba prioridad a otras como Bajo el Volcán, de John Huston. Antes de advertir que "no se trata de una - obra biográfica, sino de momentos cruciales de la expropiación petrolera", Galindo establecía su postura política y ante la historia de la siguiente manera: "admito que siempre he sido Cardenista y socialista; en mi juventud - asistí a dos manifestaciones para apoyar la expropiación petrolera. Creo que de todos los presidentes emanados de la Revolución él (Cárdenas) es el que se salva y saca la mejor parte de la historia"³⁰³.

En notas subsiguientes Galindo se refería al filme como su probable obra póstuma como servidor del cine mexi

cano. En ellas se siguió insistiendo en la documentación histórica del guionista así como en la posibilidad de que la cinta fuera una biografía.

Si los preparativos previos al rodaje lograron despertar la atención de la prensa, ésta se ocupó todavía - más de la película una vez concluida y cuando se supo su prohibición.

Recientemente finalizada, se hablaba de su posible estreno y el director de Lázaro Cárdenas declaraba no tener ningún interés en "el juicio de la gente de corbata o de los intelectuales... sino la opinión popular, del público que es representativo de México y que asiste, por ejemplo al cine Francisco Villa y otros populares"³⁰⁴.

A pesar de que durante dos años se festinó el próximo gran estreno de la cinta, de la cual se llegó a mencionar su contenido de "una severa crítica a la corrupción - con el particular estilo del veterano realizador que se distingue por los temas sociales", bien pronto quedó claro que la cinta no llegaría ni a uno ni a otro tipo de público pues solo se llevó a cabo una exhibición privada - de ella en los estudios Churubusco.

Hacia enero de 1988 se había anunciado una gran premiere en el cine Latino, programada para el miércoles 27 de ese mismo mes, y se hacía saber que "Medea de Novara fue la encargada de rescatar de manos criminales el filme" (305) Nunca se especificó de cuáles manos criminales se hablaba, pero cada vez parecía más lejana la posibilidad del estreno. A esto contribuirían, sin duda alguna, la futura contienda librada entre el candidato oficial y Cuauhtémoc Cárdenas por la presidencia, así como las declaraciones -

del director. Esta vez no era el tono de admiración con el que se refería al ex presidente, sino de abierta manifestación de apoyo a la principal corriente opositora - del momento, expresada con las siguientes palabras: - "siempre he sido Cardenista. Nunca para pedir empleo, servicios o favores de ningún tipo. Fue la admiración, el respeto, la simpatía a un funcionario de alto calibre lo que me hizo cardenista. Después vino Avila Camacho... el país siguió su vida, y yo la mía pero siempre he recordado a Cárdenas. El otro día aquí en Coahuila, hubo un mitin y en rebumbra acabé subiéndome a la plataforma y hasta me eché un discurso. No le estoy vendiendo a Cuauhtémoc Cárdenas como candidato, pero tiene la simpatía, la juventud, la profesión técnica y la experiencia política necesarias para hacer un buen papel. ¿Cómo no voy a votar por el hijo de un hombre al que admiro tanto?"

Es difícil cuantificar el peso que pudieron tener declaraciones como las anteriores en la prohibición para exhibir la película. Pero es indudable que el proceso político que se vivió en el país fue decisivo en este enlatamiento, en la misma medida en que influyó en el mutilamiento del período cardenista dentro de la teler serie Senda de Gloria, coproducida por Televisa y el Instituto mexicano del seguro social.

En marzo de 1988, cuando estaban próximas las fiestas de PEMEX con motivo del aniversario de la explotación petrolera, la revista proceso publicó una nota ilustrativa de la situación que se estaba dando con respecto a la película y su relación con el momento.

En aquella nota se informaba que la paracotatal Pemex cancelaba la producción de un programa sobre el tema de la expropiación y su ejecutor, el cual sería realizado por CE PROPIE (Centro de producción de programas y eventos especiales) de IMEVISION, y dirigido por Oscar Morelli.

Por otra parte, en esa misma nota se evidenciaba ya la plena conciencia que los involucrados con la película LAZARO CARDENAS tenían con respecto a las razones por las cuales el filme no se ha estrenado hasta el momento. A los comentarios del actor Jorge Pink, uno de los actores de Lázaro Cárdenas (1985) y que tendría que haber intervenido - también en el programa de televisión cancelado, se sumaron los comentarios de Medea de Novaro: "Algunas personas han querido asociar mi película Cárdenas con Cuauhtémoc, pero esta fue filmada en 1985, cuando ni siquiera se sabía quiénes iban a ser los candidatos para la presidencia"³⁰⁷.

Las declaraciones anteriores fueron ratificadas después por la productora, en entrevista telefónica, cuando explicó que no podía prestar la película debido los fuertes problemas que enfrentaba con la censura, empeñada en asociar su película con la efervescencia política suscitada durante las campañas electorales de los candidatos, las elecciones y la sucesión presidencial. Era bastante evidente entonces que la película no se estrenaba por cuestiones políticas, y que éstas fueron indudablemente el factor de mayor peso para explicar por qué la cinta no se ha estrenado hasta hoy.

CONSIDERACIONES FINALES

Podríamos tratar de ahondar todavía más en las formas y la significación que pueden descubrirse en la filmografía de Galindo para llegar, por ejemplo, a las constantes y las diferencias que se pueden encontrar en sus películas en cuanto al planteamiento de la provincia con respecto a la ciudad, o viceversa, tanto al interior de su obra, o to mándola como un referente comparativo con el resto del cine mexicano.

Sin embargo, estaríamos moviéndonos siempre dentro de dos parámetros bien precisos. El primero de ellos nos indica que su cine bien puede definirse según una de las tendencias que observara Jorge Ayala Blanco para el cine mexicano hacia finales de los años sesenta, "el de las bestias del cine, de los realizadores formados dentro de la industria que sin poner por delante su bagaje cultural son capaces de pensar en términos de cine, de imaginar y animar hechos cinematográficos. Es el cine en que se descubre una auténtica simpatía por el público y por los gustos del pueblo, con todo lo ambivalente que pueda resultar esta actitud"; un cine que en el límite superior de la tendencia hacia un cine instintivo se define como "un cine espontáneo, ingenio, tradicional y con un notable dominio técnico"³⁰⁸.

Aun cuando esta definición pueda parecer no del todo adecuada al cine del realizador neoleonés, puesto que él si trató en muchos casos de poner en juego su bagaje cultural

-por vasto o escaso que éste fuera-, y porque en muchos casos demostró no ser tan ingenuo como se pensara, de lo que no podemos dudar es de su innegable pericia técnica y de la honestidad de sus preocupaciones y propósitos. Esto último si atendemos a su notoria inclinación por hacer un cine con contenido, con "mensaje", si bien basado en unos principios con los que se puede o no estar de acuerdo y -- que para algunos autores descubren la carencia de una sólida fundamentación ideológica que, por lo demás, no es privativa de él y si en cambio es muy común y frecuente entre los directores de cine mexicano.

Por otra parte, tenemos el hecho incontrastable de que su filmografía tiene también esa característica que es posible observar en la historia del cine universal y que hace "imposible situar a los filmes al margen de su temporalidad, pues en ellos se encuentran algunas incidencias directas o indirectas de momentos específicos"³⁰⁹.

Lo anterior es más evidente si consideramos, por ejemplo, que aunque en el primer apartado La familia en el cine mexicano y algunas de las imágenes propuestas por Galindo, se hace hincapié en el propósito de acercarnos a esa galería iconográfica sobre el vínculo familiar, nunca pasamos por alto que todo ese panegirismo cinematográfico es perfectamente reconocible por su ubicación histórica y por sus propósitos.

Surgido en el contexto de un país recientemente sacudido por una cruenta revolución y sus secuelas, el cine mexicano sobre la familia apuntaba desde sus orígenes a dos objetivos fundamentales: la propagación de un muy sospecho

so mensaje de la "estabilidad" que se creía necesaria para la consolidación de los regímenes "revolucionarios", y la difusión y afianzamiento de una ideología que, como ya hemos visto, databa de muchísimo tiempo atrás.

Puede haber alguna duda en cuanto al hecho de que a través de propagar por una imagen tan peculiar de la familia, cuya férrea inamovilidad se correspondía con el deseo de estabilidad en el país, se apuntaba más precisamente hacia el logro de un inmovilismo social. Pero no puede haber ninguna duda en cuanto al hecho de que aquella reiteración de tales mensajes evidenciaba -como diría Andrés de Luna, con respecto al cine sobre la Revolución mexicana-, "un hábil manejo de la reproducción ideológica a la par de la reproducción de las imágenes"³¹⁰.

"La ideología se define siempre necesariamente como sistemas de representaciones deformantes. Cabe precisar que en este caso, deformantes no significa solamente falso o erróneo. Una afirmación falsa o errónea puede ser muy bien el producto de un azar, de una equivocación fortuita: en el caso de la ideología, en cambio, la falsificación, lejos de ser arbitraria sería: a) sistemática, b) orientada, c) determinada"³¹¹.

Apoyándonos en la definición anterior, encontramos que efectivamente la producción de aquellas elegías hacia un modelo de familia tipo, representado en su máximo extremo por filmes como Cuando los hijos se van (1941), de Juan Bustillo Oro, fue sistemática, orientada hacia la reproducción ideológica ligada al mantenimiento de un status quo, y determinada por el origen de clase de sus emisores que a su vez determinaban la posibilidad, las condiciones y la forma en la producción de aquellos mensajes fílmicos.

Una cita de Carlos Monsiváis, tomada de su estudio sobre La ofensiva ideológica de la derecha, puede servir para sustentar mejor las afirmaciones anteriores: "Al irse afirmando el poderío de los medios masivos de difusión, el Estado los incorpora a sus aparatos ideológicos y le concede su ejercicio cotidiano a la iniciativa privada. A la iglesia, la familia y la clase empresarial se les ratifican la defensa y apología de la moral tradicional: monogamia (para la mujer), sacrosantidad de la propiedad privada, isantificación de guadalupanismo y "esencia nacional", machismo, odio a la disidencia y lo disidente. Para sí mismo, el Estado se reserva el poder de veto y el respeto implícito y explícito a la lejanía prestigiosa de una figura: el presidente de la República"³¹².

Es difícil saber con certeza si tras todos aquellos discursos fílmicos sobre la familia se encontraba de manera invariable y en qué medida, una clara consciencia del cine como "el mejor instrumento de propaganda" en tanto que, según asienta Andrés de Luna, "su retórica asombra por su fuerza vital, por capacidad de convencimiento, por su verosimilitud; pocos lenguajes han logrado imponerse con tanta rapidez en la madeja racional/irracional de las masas"³¹³.

Sin embargo, no es difícil deducir que, con clara o nula consciencia del fenómeno -porque supieran lo que tenían entre manos o porque su origen de clase explica que produjeran aquellos mensajes-, lo cierto es que aquellos alegatos fueron los que mejor convinieron a los sectores medios surgidos de la Revolución.

La composición de aquellos sectores estaba dada, de acuerdo con Amala Blanco, por "los viejos hacendados cuyos privilegios han sido reducidos por la Revolución armada de 1910, por los propios revolucionarios que han podido medrar gracias a la institucionalidad y burocratización de los movimientos sociales, por los profesionales apenas egresados de universidades tecnológicas, por los empleados gubernamentales y oficinistas en general, por los hombres de empresa y los administradores de la industria naciente, por los comerciantes de todo tipo, procedencia y acción."

Eran aquellos sectores, que a la larga acabarían por constituirse en uno de los más amplios y receptivos en México, los más interesados en mantenerse a salvo de una nueva revuelta y los más inclinados, por tanto a la difusión y afianzamiento de los valores e instituciones que numerosos autores, entre ellos el propio Doncelot y Roland Barthes, definen como de la vida burguesa. Los unos porque tenían perder lo poco que les quedara, los otros porque deseaban retener los privilegios recientemente obtenidos, pero todos se inclinaban hacia la consolidación de una vida en la que a la par de la Revolución "institucionalizada", se consolidaran dichos valores e instituciones difundidos en el cine de tema familiar: hogar, escuela-educación, religiosidad, esfuerzo individual que en muchos casos implica más bien el egoísmo-, ahorro, apego a la legalidad, etc. Y aquí podría haber la argumentación de que no hay nada intrínsecamente

negativo en esos valores e instituciones. Pero no se puede negar el carácter policial y de instrumentos de sometimiento que les es inherente y que se explica por la intencionalidad de que se les dota, por los propósitos que animan su producción y difusión.

Si, como frecuentemente se afirma, el cine mexicano - ha sido y es hecho con mentalidad pequeñoburguesa o clase-mediera, queda muy claro que la manipulación ideológica - que con él se ha pretendido es perfectamente explicable a partir del origen de clase de sus creadores. Más aún, si aceptamos las tesis de Baudrillard según las cuales ni las masas (a las que se difunden los mensajes de todos los medios de comunicación) están alienadas, ni el poder -representado en este caso por la familia como una de sus múltiples líneas de fuga- manipula nada, llegaríamos con él a una conclusión, que se entoja atroz, con respecto al cine sobre las familias y los sectores que lo producían y lo consumían: "no hubo jamás manipulación. La partida se jugó por ambas partes, con las mismas armas, y nadie sabría decir quién ha ganado hoy en día: la simulación - ejercida por el poder sobre las masas o la simulación inversa tendida por las masas al poder que se sume en ellas" 315.

Existe además otro factor importante a considerar: la aparición de Una familia de tantas (con una postura - que propugnaba por un sano reconocimiento del derecho a la individualidad y autodeterminación de los hijos, atacando la arbitrariedad de los poderes paternos y criticando la sujeción a unos principios que se mostraban inadecuados para la época), en el centro de aquel cúmulo de - cintas que elogiaban a la familia dictatorial, encerrada en sí misma, sobreprotectora, etc., fue un claro síntoma

de la ideología modernizadora que durante el alemanismo se vivió en el país. No es dudoso pensar que de alguna manera existió una interacción entre ese contexto y el hecho de que, en aquel momento destacaban ya, y se generalizarían durante los años cincuenta, todas las influencias, principalmente norteamericanas que -partiendo de la "entronización del niño"- llegaban a la conclusión de que "la familia tradicional, su estructura y clima social no proporcionan la socialización que es necesaria para la independencia del niño y del joven en una sociedad moderna" 316.

Situada en el vértice de la influencia de aquellas investigaciones, la película parecería inscribirse plenamente dentro de las corrientes sociológicas que, teniendo como centro de atención a la familia, incorporaron después al psicoanálisis como un nuevo instrumento para tratar de explicarla pero también para regular mejor su funcionamiento. Ese fue ni más ni menos el contexto en el que se inscribió la cinta, y aún si aceptamos que su director sólo participó en él de manera inconsciente, lo cierto es que el filme tiene una ubicación histórica.

Probablemente la consciencia de ese atrasadísimo nivel de las relaciones familiares solo haya provocado en el director ese "malestar", al que en repetidas ocasiones se ha referido como el principal motivador de algunas de sus más importantes realizaciones -lo cual encajaría todavía más a la cinta dentro de ese cine de carácter instintivo y espontáneo al que antes nos referimos- 317.

En todo caso, con esa cinta se cumple lo asentado por Andrés de Luna cuando afirma que "las intenciones del cineasta emergen aunque se busque una irrealizable neutralidad; cada filme tiene una carta de valores y -proposiciones que se adhieren como lapas a la historia concreta que les da pertinencia, y es ese sustento axio lógico -insustituible e irremplazable-, el que vigilará los destinos y el desarrollo de tal o cual obra, será una sirena de alerta que ululará cuando se le quiera someter a la condena de la deshistorificación" 318.

Por otro lado, muy lejos de lo que se pudiera pensar, la cinta no tuvo nunca la intención, ni podría haberlo conseguido, de atacar a la familia como eje social fundamental. Más bien obedecía a la lógica que, de acuerdo con Donzelot, persigue que dicha institución, más que permanecer estática, debe adaptarse y refuncionalizarse de manera que pueda actuar no tanto como una institución sino como un mecanismo. "En último extremo podría decirse que este mecanismo familiar sólo es eficaz en tanto que la familia no reproduzca el orden establecido, en tanto que su rigidez jurídica o la imposición de normas estatales no vengán a congelar las esperanzas que mantiene, el juego de presiones y solicitudes internas y externas que hacen de ella un lugar de transformaciones posibles o soñadas. Sólo a ese precio las relaciones de dependencia pueden ser sustituidas por relaciones de promoción, las redes de solidaridad por prácticas de reivindicación. Todo esto hace de la familia esa figura esencial de nuestras sociedades, el correlato indispensable de una democracia parlamentaria" 319.

En el cine mexicano no se tuvo clara consciencia de esa situación y eso lo delata el que se haya planteado un modelo de familia estática como contrapartida de la inmovilidad social y política que se pretendía. Lo delata también la creciente alarma que llevó a muchos cineastas de los años cincuenta principalmente, a ver en las aparentes crisis de la familia y el aparente descarrilamiento de la juventud, el posible germen de una destrucción del núcleo familiar y por tanto de la sociedad. Todos los directores de filmes sobre "rebeldes", con sus consabidos regaños y advertencias para los padres, participaron en una de esas cíclicas mutaciones del poder que Jean Baudrillard describe cuando afirma que "todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivirse en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones hablan de sí mismos por negación para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad"³²⁰.

Se hizo manifiesto manifiesto entonces que toda la alarma de esos filmes sobre "rebeldes sin causa" originados en familias desajustadas o mal avenidas, traían a cuento un catastrofismo cuyo objetivo parece hoy muy claro: atraer la atención sobre la familia supuestamente en peligro para justificar la necesidad de su "salvación", la legitimidad y la necesidad de su existencia, para inyectar nuevos bríos a esa familia-institución y hacerla resurgir todavía más fuerte.

En aquellos filmes se descubre también la tremenda contradicción que significaba para los "preocupados" la necesidad de ajustar a la familia a los requerimientos de la vida moderna sin sentir el temor de perder el poder de control sobre ella y cada uno de sus miembros. Todo el catastrofismo sobre su posible destrucción, y la paralela influencia de los mensajes que a partir de los años cincuenta pugnan por la readaptación de la familia, originan ese cuadro contradictorio que Denzelski define como el de la familia "liberal avanzada": "un residuo de feudalismo cuyos contornos internos y externos se borran bajo el efecto de una intensificación de sus relaciones y de una contractualización de sus lazos; una especie de torniquete incesante en el que el nivel de vida, el comportamiento educativo y la preocupación por el equilibrio sexual y afectivo se influyen mutuamente en una búsqueda ascendente que concentra, cada vez más en cada vuelta, a la familia sobre sí misma; una mezcla inestable amenazada en todo momento por la defección de sus miembros debida a esa fiebre de relaciones que los expone a las tentaciones del exterior pero también a esa supervalorización del interior que hace la huida tanto más necesaria. Así pues, un lugar entreabierto, obsesionado permanentemente por el deseo de un repliegue sobre sí mismo, que restauraría su antiguo poder a costa de la integridad individual de sus miembros o, inversamente, por la tentación de renuncia que les privaría de esa última porción de identidad que procura al margen de la disciplina social"³²¹.

Por lo demás, hay que agregar que toda esa preocupación por "la célula social" y la consecuente revitalización de su importancia, conducentes a esa intensificación de la vida familiar de resultados tan contradictorios, - obedece a un condicionamiento histórico del cual también va a ser reflejo el cine que sobre el tópico familiar se produce.

Donzelot refiere que "la gran guerra" (alude a la - Primera Guerra Mundial de 1914-1918) había relajado los lazos de autoridad, los hijos habían aprovechado la ausencia de sus padres para emanciparse más pronto; las esposas tuvieron que coger responsabilidades a las que luego no se les podía hacer renunciar³²². Esta situación se repitió, de alguna manera, después de la Segunda Guerra Mundial con el agravante de que, al mismo tiempo, las jóvenes generaciones surgidas en esa segunda posguerra dejan aflorar su desilusión y su falta de motivaciones ante ese mundo absurdo que ha provocado las dos grandes conflagraciones.

Es posible suponer que en México la situación no podía darse de manera igual puesto que nuestro país participó muy escasamente en la contienda. Pero justamente el final de ésta supuso una breve contracción económica en lo que después dio en llamarse "el milagro mexicano". "En 1946 el gobierno de Miguel Alemán declaró como justificación a su política económica, que primero había que crear la riqueza y después repartirla; sin embargo, de esa fecha en adelante la redistribución equitativa del ingreso pasó a segundo término... En los decenios posteriores a 1946, los cambios en el nivel de vida de las ma

yorías fueron mínimos (con excepción de los sectores medios y altos) y en algunos sectores retrocedieron (como en el caso de los campesinos)³²³. Hacia finales de la década de los cincuenta se empiezan a dar los síntomas de la inestabilidad producida por los desequilibrios político-económicos: los disturbios en el Instituto Politécnico nacional en 1956 -que culminarían con su clausura en 1959-, los movimientos magisteriales de 1958 y el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959. En estos dos últimos casos el conflicto tuvo como fondo las divergencias por la política salarial vigente.

A lo antes mencionado se sumó el hecho de que la delincuencia juvenil aumentó considerablemente a finales de esa década³²⁴ lo cual dió buen pretexto para sofocar la efervescencia suscitada por el fuerte impacto ideológico-político originado en el triunfo de la Revolución cubana y para poner de moda la aplicación de sanciones bajo el cargo de delito de "disolución social"³²⁵.

Además de lo anterior, más la influencia de las modas y propuestas derivadas de filmes como Rebeldes sin causa (1955) de Nicholas Ray, hizo que el cine de Galindo, al igual que ocurriera antes y sucedería después, surgiera como un claro ejemplo de los condicionamientos históricos de toda índole que pueden influir en la obra de un autor. De la misma forma en que durante el cardenismo, el avilacamachismo y el alemanismo, el cine de Galindo va a acusar entre 1953 y 1970 la influencia de acontecimientos que en el ámbito cinematográfico o en el nacional, le van a dar la materia prima para sus realizaciones.

Y mañana serán mujeres (1954) pasará a formar parte de un grupo en el que también se incluyeron Juventud desenfrenada (1956) y La rebelión de los adolescentes (1957), ambas de José Díaz Morales, a las que Galindo sumará La edad de la tentación (1958), Ella también son rebeldes (Las rebeldes sin causa) (1959) y Mañana serán hombres (1960), en una primera etapa que coincidió con la de la agitación social antes descrita. Y fue muy significativo que a finales de los sesenta, cuando pareció darse una eclosión todavía más seria, Galindo se reincorporara a la industria, después de seis años de ausencia, con títulos como Corona de lágrimas (1967), Remolino de pasiones (1968), Cristo 70 (1969), Verano ardiente (1970) y Simplemente vivir (1970).

Durante el sexenio echeverrista (1970-76) que se denominó de la "apertura democrática" y se supuso propicia para la creación cinematográfica de corte crítico y analítico, Galindo trató de participar en el lustre que se pretendió lograr para una ya muy decaída industria cinematográfica nacional. En esa reactualización de sus antiguas preocupaciones surgieron Tacos al carbón (1971), Ante el cadáver de un líder (1973), El juicio de Martín Cortés (1973), ...Y la mujer hizo al hombre (1974). Igualmente sus producciones de la última etapa que aquí se analizó (1977-1985) revelan una delación que corre paralela a la de la misma industria.

Considerando el panorama de su carrera como director, nos encontramos con que el cine de Galindo aparece siempre indisolublemente ligado a las circunstancias de las que es producto y a las que directa o indirectamente

va a reflejar. Esto nos sitúa ante la contundencia de esas condiciones de posibilidad que establece Michel Foucault - en la arqueología del saber según las cuales "se supone que entre todos los acontecimientos de un área espacio temporal bien definida, entre todos los fenómenos cuyo rastro se ha encontrado, se debe poder establecer un sistema de relaciones homogéneas: red de causalidad que permite la derivación de cada uno de ellos, relaciones de analogía que muestran - como se simbolizan los unos a los otros, o cómo expresan todos un mismo y único núcleo central. Se supone por otra parte que una misma y única forma de historicidad arrastra las estructuras económicas, las estab^lidades sociales, la inercia de las mentalidades, los hábitos técnicos, los comportamientos políticos, y los somete todos al mismo tipo de transformación; se supone en fin, que la propia historia se puede articular en grandes unidades -estadios o fases- que guarden en sí mismas su principio de cohesión"³²⁶.

Aun cuando se pudiera argumentar que en muchos de los casos los filmes de Galindo parecen no guardar relación alguna con su contexto, bastaría auxiliarse de las tesis de Ferro cuando sostiene que el cine debe ser considerado también como una fuente de la Historia, que una película es un testimonio puesto que "el cine, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia"³²⁷.

NOTAS

- (1) Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, p. 61.
- (2) Es importante señalar que los únicos rubros en los que hemos recurrido a las fichas de la Historia documental del cine mexicano son los referidos a intérpretes y datos como fecha y costo de producción. En el primer caso esto se explica porque, habiendo comprobado la participación en algunas películas de actores que no tenían crédito en pantalla, hemos preferido no correr el riesgo de dejar sin reseñar nombres que nuestro limitado conocimiento del cine mexicano nos impida reconocer. En cuanto a los datos de producción, hemos recurrido a los asentados por Emilio García Riera y María Isabel de la Fuente -autora ésta última del Índice bibliográfico del cine mexicano- ante la imposibilidad de localizar los registros originales que los contuvieran.
- (3) Enciclopedia Salvat, diccionario, Vol. 7, p. 1755.
- (4) Donzelot, Jacques, La policía de las familias, n. 7.
- (5) Ayala Blanco, Op. cit., p. 58.
- (6) Donzelot, Op. cit., p. 9.
- (7) Córdova, Arnaldo, La influencia de la Revolución francesa en el constitucionalismo mexicano. Conferencia impartida durante el seminario conmemorativo del bicentenario de la Revolución francesa llevado a cabo en la Facultad de Derecho, aula Jacinto Pallares, en junio de 1989.
- (8) Ibidem.
- (9) Gutiérrez Fuentevilla, Julián, Derecho Familiar, p. 93.
- (10) Córdova, Op. cit.
- (11) Ibid.
- (12) Sobre este punto consúltese el ensayo de Jorge Sánchez Azcona, Ensayo de sociología jurídica. El medio y la vida social, UNAM, 1983, 120 pp.
- (13) Código civil para el Distrito y territorios federales, p. 11.
- (14) Idem., p. 9 y 22.
- (15) Baudrillard, Jean, A la sombra de las mayorías silenciosas, p. 20-21-
- (16) Luna Olivo, Andrés de, La batalla y su destino. La revolución en el cine mexicano, p. 22-23.

- (17) En el prólogo de El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales, de Raúl Béjar Navarro, Héctor M. Capello habla sobre la necesidad de "reconocernos como herederos de occidente en cuanto a nuestra lengua y principales instituciones políticas y sociales, pero diferentes en cuanto a nuestras instituciones culturales condicionadas por nuestra herencia indígena.
- (18) Barthes, Roland, Mitologías, p. 201.
- (19) Schoeck, Helmut, Diccionario de sociología, p. 312.
- (20) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 28.
- (21) Althusser, Louis, La revolución teórica de Marx, p. 91.
- (22) En el lapso de tiempo transcurrido entre la realización de La mente y el crimen (1961) y Corona de lágrimas (1967) Galindo se dedicó a labores sindicales al frente del gremio de directores del S.T.P.C. de la R.M.
- (23) Entre todas ellas se encuentran principalmente las siguientes: Cuando los hijos se van (1941) de Juan Bustillo Oro; Flor del campo (1941), de Juan J. Ortega; Del rancho a la capital (1941), de Raúl de Anda; Amor prohibido (1944), de Boytler; La casa de la zorra (1945), de Juan J. Ortega; Contra la ley de Dios (1945) de Fernández Bastamente; Ella!...la inolvidable (1946), de Peón; Cuando los padres se quedan solos (1948), de Juan Bustillo Oro; Los viejos somos así (1948), de Par davé; El dolor de los hijos (1948) de Zacarías; El cuarto mandamiento (1948), de Rolando Aguilar; La familia Pérez (1948) de Gilberto Martínez Solares; Matrimonio y Mortaja (1949) de Fernando Méndez; Azules para tu boda (1950), de Julián Soler; Casa de muñecas (1953), de Alfredo B. Crevenna; Hijas casaderas (1954), de Gilberto Martínez Solares; Bodas de oro (1955), de Tito Davison.
- (24) Ferro, Marc, Hacer la Historia, p. 247.
- (25) La información contenida en esta parte fue tomada de la entrevista concedida por el director para Cuadernos de la Cineteca, No. 1; de las notas de prensa recabadas en la hemerografía anexa a este texto, y de las entrevistas que me concedió don Alejandro Galindo entre el 19 de noviembre y el 11 de diciembre de 1988 (durante la 21a. Mostra internacional de cine) en la librería el Parnaso y en la Cineteca Nacional.

- (28) García Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, vol. I p.28.
- (29) Ibid., p.28.
- (30) Guizado, Alejandro, El cine mexicano, un personalismo punto de vista, p. 13.
- (31) Ibid., p. 13.
- (32) García Riera, Op. cit., p. 136.
- (33) Gustavo García alude al melodrama familiar como la "omnipresencia, única causa de uniformar al cine nacional". En García, Gustavo, El cine biográfico mexicano, tesis, FCRYS, UNAM, introducción, p. III.
- (34) Ayala Blanco, Op. cit., p. 55.
- (35) Cfr. la sinopsis de la película anexo en este texto.
- (36) Me refiero a personajes como Felicia, interpretada por Marga López en Azules para la boda (1950) de Julián Soler, y que es muy similar al interpretada por Rosario Granados en El sol y los niños (1948) de Miguel Zacarías.
- (37) Ayala Blanco, Op. cit.
- (38) En la serie Los que hicieron nuestro cine el director comentó, en el programa dedicado a Una familia de tanques, al director comentó los problemas que tuvo con la censura.
- (39) Como veremos más adelante, Galindo modificó radicalmente su postura sobre la familia en sus siguientes filmes, sobre todo hacia finales de los años cincuenta.
- (40) El castillo de la ruina (1972) de Arturo Ripstein, es un filme que podría ejemplificar la destrucción de una familia por una xenofobia extrema.
- (41) Donzelot, op. cit., p. 6.
- (42) Ibidem.
- (43) Foucault, Michel, Historia de la sexualidad, v. I, la voluntad de saber, citado por Donzelot, Op. cit.
- (44) Donzelot, Op. cit., p. 11.
- (45) Ibid., p. 12.
- (46) "El cine es uno de los aparatos ideológicos del Estado que contribuye a la legitimación y socialización de los valores sociales dominantes y por ende colabora en la reproducción de las condiciones sociales necesarias para la acumulación del capital". Dávalos, Federico, Su una familia mexicana 1910-1930, p. 7.

- (45) Ayala Blanco, Op. cit., p. 53.
- (46) "Al reducir el cine mexicano temer y personajes a las convenciones del melodrama puritano, reaccionario o inamóvil, tiene que hacer abstracción de todo motivo - que implique cambio social, individual o histórico; - erige un mundo idílico, irreal y cerrado en sí mismo". García Gutiérrez, Gustavo, Op. cit., p. IV.
- (47) Schoeck, Helmut, loc. cit., introducción.
- (48) Pratt Fairchild, Henry, Diccionario de sociología, p. 121.
- (49) Expresión de don Rodrigo Cataño (Fernando Soler) en Una familia de tantas (1948)
- (50) Dávalos Orozco, Federico y Vázquez Bernal, Esperanza, Filmografía general del cine mexicano (1906-1931), p. 130.
- (51) Publicidad de la película. Citada por Emilio García Riera, op. cit. t. IV, p. 223.
- (52) Nota periodística. Citada por Emilio García Riera, op. cit., t. V, p. 11.
- (53) (54) (55) (56) (57) Consúltense las fichas y sinopsis respectivas.
- (58) Donzelot cita los siguientes autores y obras: Broznet, Essai sur l'éducation medicinale des enfants et sur leurs maladies, 1757; Des Essarts, Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas âge, ou réflexion pratique sur les moyens de procurer une meilleure constitution aux citoyens, 1760; Raulin, De la conservation des enfants, 1767; Lercy, Recherches sur les habillements des femmes et des enfants, 1772; Buchan, Medicine domestique, 1775. Donzelot, op. cit. p. 49.
- (59) Ibid., p. 13 y ss.
- (60) (61) (62) Ibid., p. 20-22.
- (63) Ibid., p. 28.
- (64) Ibid., p. 32.
- (65) En el transcurrir del tiempo y con la consolidación de los sectores medios, el salto sería en extremo favorable para los sectores dominantes puesto que, advierte Roland Barthes, "al difundir sus representaciones a través de un catálogo para uso pequeñoburgués, la burguesía consagra la indiferenciación ilusoria de las clases sociales". Barthes, Roland, Mitologías, p. 236.
- (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) Consúltense más datos en las sinopsis respectivas en este mismo texto.

- (74) Expresiones utilizadas en las hojas publicitarias de la película.
- (75) López Vallejo y García, María Luisa, La religión en el cine mexicano, UNAM, p. 13.
- (76) Gustavo García se refiere a esta dicotomía de la imagen femenina en el cine mexicano en la que "la prostituta que se mueve, es dinámica, cambia (de doncella virginal a mujer fatal y degradada) solo tiene como contraparte la imagen de "la madre como un Dios inmóvil, imperturbable y estético"...la división entre cambio o movimiento como encarnación del mal, y el estaticismo o la inmovilidad y la conservación de los valores inalterables como el bien, dan la pauta de toda una ideología dominante en el cine y que en el aspecto social llega a las más impresionantes paradojas: recrea una realidad gratificante que oculte la verdadera". García, Gustavo, Op. cit., p. 15. Véase también Ayala Blanco, Op. cit., en el apartado referido a La prostituta.
- (77) Consultense más datos en las sinopsis respectivas.
- (78) Daubie, Julie, La mujer pobre en el siglo XIX (1866), citado por Donzelot, Op. cit., p. 36.
- (79) (80) *Ibid.*, p. 37-38.
- (81) López Vallejo, op. cit. p. 17.
- (82) Donzelot, op. cit. p. 41.
- (83) García, Brígida y Oliveira, Orlantina de, Dinámica roblacional en México: tendencias recientes, El trabajo de la mujer, actividades domésticas y remuneradas, en Revista mexicana de sociología, enero-marzo de 1985, p. 198-201.
- (84) Esperanza Iris en Mater nostra (1936), de Gabriel Soría; Luisa María Morales en Madre querida (1935), de Juan Orol; Sara García en Cuando los hijos se van (1941) de Bustillo Oro; Matilde Palou en Cuando los padres se quedan solos (1948), de Bustillo Oro y en El dolor de los hijos (1948) de Miguel Zacarías; Eugenia Galindo en Una familia de tantas (1948) de Galindo y Libertad Lamarque a partir de Soledad (1947) de Miguel Zacarías, son algunas de las actrices más representativas que han interpretado a la madre típica a la que nos referimos. En el caso de Marga López, tuvo como principal competidora, en la década de los sesentas, a la española Amparo Rivellos, protagonista de Cuando los hijos se van (1968) de Julián Soler.

- (85) García Riera, op. cit., t. I, p. 126.
- (86) Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, Cartelera cinematográfica 1940-1949, p. 73.
- (87) López Vallejo y García, op. cit., p. 16.
- (88) Ayala Blanco observa una limitación en Una familia de tantas, con respecto al rol de la madre, y asienta lo siguiente: "Galindo ha tomado el estereotipo de la abnegación materna respetándolo tal cual, sin cuestionarlo, sin intentar desdoblarlo o sin poder hacerlo. ¿No es por otra parte, la actitud abnegada de la esposa-madre un señuelo, un intento solapado de justificación, una protesta inconsciente? ¿No encubre su pasividad una conciencia rastreadora que se abg tiene y se disgrega en tareas mínimas para crear sentimientos de culpa -y culpas tangibles- en maridos e hijos, socavándolos moralmente?" Ayala Blanco, op. cit., p. 68.
- (89) Película realizada en 1948 por Juan Bustillo Oro.
- (90) Expresiones tomadas de la publicidad citada por García Riera, op. cit., t. II, p. 14.
- (91) Ayala Blanco, op. cit. p. 55. También Gustavo García alude a esta visión de "la casa familiar como ámbito casto e inmaculado, regido por la madre, encarnación de la bondad y los más nobles atributos cristianos (fe, esperanza, caridad, desprendimiento y abnegación). Para el cine mexicano la salida del hogar es causa de todos los males, empezando por la desintegración de la feliz familia y la consecuente mala fortuna del emigrante...". García Gutiérrez, Gustavo, Op. cit. p. 15.
- (92) Tanto en Cuando los hijos se van, de Bustillo Oro, como en Azules para tu boda, de Julián Soler, Parda vé interpretó a ese tipo de solterón que busca "cobijo o calor de hogar" en las familias de los filmes citados. En ellos aparecía como el tío comprensivo o como el pretendiente platónico de alguna de las hijas, también solteronas, de la familia.
- (93) Ayala Blanco, op. cit., p. 55.
- (94) Me refiere al tipo de personaje interpretado por Emilio Tuero en 1941, y por Alberto Vázquez en 1963, en las versiones respectivas de Cuando los hijos se van. Susana Guizar también realizó similares esfuerzos en Cuando los padres se quedan solos, hasta que devuelve los títulos de propiedad a sus progenitores.

- (95) Donzelot, op. cit., p. 42.
(96) *Ibidem*, p. 44.
(97) *Ibid.*
(98) *Ib.*
(99) Leal, Juan Felipe y Woldenberg, José, en La clara obrera en la historia de México, del Estado liberal a los inicios de la dictadura porfirista, coordinador: Pablo González Casanova, coedición siglo XXI-UNAM.
(100) Anuncios reproducidos en las revistas Nuestro México, números 2, 6 y 11, UNAM, 1983.
(101) Lamóneda, Mireya, revista Nuestra México, No. 11, p. 3.
(102) Citado por Donzelot, op. cit., p. 43.
(103) *Ibidem*, p. 45.
(104) Consúltense más datos de los filmes citados en las fichas y sinopsis respectivas.
(105) Deleuze, Gilles, en el epílogo de La policía de las familias, p. 241.
(106) En Una familia de tantas (1948) y Doña Perfecta (1950) hay personajes muy representativos de esta situación. Roberto del Hierro (David Silva) en la primera, y Pepe Rey (Carlos Navarro) en la segunda, personifican a ese agente externo capaz de poner en peligro la rigidez de la vida familiar institucional criticada por Galindo en ambas cintas.
(107) Pratt Fairchild, op. cit., p. 112.
(108) Aludo al tipo de personaje interpretado por Carlos López Moctezuma en varios filmes, entre los cuales podemos citar desde La india bonita (1938) de Antonio Hellú, hasta Machovia (1948) de Fernández.
(109) Ayala Blanco, op. cit., p. 54.
(110) Un buen número de cintas mexicanas, entre dramas, melodramas y comedias, presentan a ese tipo de esposo - sometido a los dictados de la madre de familia. El botero prodigioso (1941) de Fernando Soler, El gran Maka Kikua (1944), de Humberto Gomez Landero y El mandamiento (1948) de Rolando Aguilar, son sólo algunos ejemplos de los múltiples existentes.
(111) Ayala Blanco, op. cit., p. 64.
(112) *Ibidem*, p. 63.
(113) Donzelot, op. cit., p. 51.
(114) *Ibidem*, p. 52.
(115) *Ibid.*, p. 53.
(116) *Idem.*, p. 9.
(117) *Id.* p. 58.
(118) *Ib.*

- (119) *Ibidem*, p. 67.
- (120) *Ibidem*, p. 71.
- (121) *Ibidem*, p. 66.
- (122) *Id.*, p. 74.
- (123) Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos comentada, Instituto de investigaciones jurídicas, UNAM, p. 7.
- (124) Donzelot, *op. cit.*, p. 80.
- (125) *Ibidem*, p. 85.
- (126) Véanse más datos de las películas citadas en las fichas y sinopsis respectivas.
- (127) Donzelot, *op. cit.*, p. 90.
- (128) Engels, Federico, Contribución a la historia de la liga de los comunistas. Citado en la introducción de La ideología alemana, p. 7.
- (129) Engels, Federico, *op. cit.*, p. 25.
- (130) Consúltense las fichas técnicas y sinopsis respectivas.
- (131) Donzelot, *op. cit.* p. 101.
- (132) *Ibidem*, p. 106.
- (133) *Ibidem*, p. 117.
- (134) Véanse más datos en las sinopsis en este mismo trabajo.
- (135) Donzelot, *op. cit.*, p. 126 y 129.
- (136) *Ibidem*, p. 133.
- (137) Con la abreviatura PSI define Donzelot a todo tipo de especialistas en la prevención y tratamiento de enfermedades y problemas de la conducta: psiquiatras, psicólogos, psicoanalistas, psicopedagogos, consejeros matrimoniales, etc. Donzelot, *op. cit.* p. 108.
- (138) Deleuze, Gilles, *op. cit.*, p. 240.
- (139) López Vallejo y García, *op. cit.*, p. 4.
- Independientemente del estudio citado sobre La religión en el cine mexicano, el lector puede acudir a: Rosa, Martín de la y Reilly, Charles A. (coordinadores), Religión y política en México, 2a. edición, México, Coad. Siglo XXI-Centro de Estudios México-Estados Unidos, Universidad de California, San Diego, 1985, 371 pp.

En este texto, 23 especialistas, reunidos en torno de un simposio cuyo tema general fue la religión y la política en México, coincidieron en el siguiente punto: la preocupación por una estructura social injusta y opresiva que impera en los países latinoamericanos, - muchas veces avalada por las jerarquías eclesásticas, puesto que el tipo de predicación religiosa y la doctrina social que ejercen forman parte de la ideología dominante que favorecen y facilitan la hegemonía de -

la clase en el poder. Ello explicaría que en los estudios sobre el autoritarismo en Latinoamérica tengan un papel fundamental los estudios que incluyan el análisis de las jerarquías eclesiásticas.

(140) Donzelot, op. cit., p. 175.

(141) *Ibidem*, p. 177

(142) *Ibid.*

(143) *Idem*, p. 180.

(144) *Ib.*, p. 186.

(145) *Id.*, p. 192.

(146) *Ibidem*, p. 190.

(147) *Ibid.*, p. 195.

(148) *Idem.*, p. 204.

(149) *Ib.*, p. 206.

(150) *Id.*, p. 208.

(151) En Mañana serán hombres (1960) de Galindo, se hace demasiado evidente que el problema de Raúl se deriva del poco carácter del padre, a quien la esposa calla e insulta constantemente. Esta situación, por otra parte, es muy similar a la planteada entre los personajes de Rebelde sin causa (1955) de Nicholas Ray.

(152) Donzelot, op. cit., p. 211

(153) *Ibidem*, p. 213.

(154) Schoeck, Helmut, op. cit., p. 667.

(155) Donzelot, op. cit., p. 210.

(156) *Ibidem*, p. 219.

Todo este proceso, su resultado, y la finalidad última que encubre, lo advierte también Roland Barthes, quien asienta que "las normas pequeñoburguesas son residuos de la cultura burguesa, son verdades burguesas degradadas, empobrecidas, comercializadas, ligeramente arcaizantes o si se prefiere pasadas de moda... al difundir sus representaciones a través de un catálogo para uso pequeñoburgués, la burguesía consagra la indiferenciación ilusoria de las clases sociales". Roland Barthes, loc. cit.

(157) Donzelot, op. cit., p. 223.

(158) *Ibidem*, p. 224.

(159) *Ibid.*, p. 226.

(160) Ayala Blanco, op. cit., p. 53.

(161) Hall, Calvin S., Compendio de psicología freudiana, p. 87-88.

- (162) Germani, Giño, Política y sociedad en una época de transición, 1981, p. 89 y ss.
- (163) Schaeck, Helmut, op. cit., p. 314.
- (164) Octavio Paz en El libro filantrópico ahonda en estos aspectos en relación al Estado liberal mexicano.
- (165) Donzelot, op. cit., p. 195.
- (166) Delaunoy, Gilles, op. cit., p. 235.
- (167) Donzelot, op. cit., p. 12.
- (168) Rastrellard, Jean, Olvidar a Foucault, p. 8-12.
- (169) García, Gustavo, op. cit., p. 11.
- (170) Sobre la posibilidad de análisis del cine en relación con la Historia, desde este punto de vista, ahondamos más en páginas siguientes. Véase Marc Ferro, Cine e Historia, p. 17.
- (171) Dávalos, Federico, Summa fílmica mexicana, 1916-1920, p. 18.
- (172) Ibidem, p. 3.
- (173) Marx y Engels, citados por Dávalos, op. cit., p. 7.
- (174) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 12.
- (175) Althusser, op. cit., p. 81.
- (176) Engels, citado por Althusser, op. cit., p. 92.
- (177) Ibidem, p. 91.
- (178) Idem., p. 93.
- (179) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 12.
- (180) Ferro, Marc, Hacer la Historia, p. 243.
- (181) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 23.
- (182) Ferro, Marc, Hacer la Historia, p. 243.
- (183) Ibidem, p. 244.
- (184) Ibid.
- (185) Ib., 245.
- (186) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 27.
- (187) Ferro, Marc, Hacer la Historia, p. 247.
- (188) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 14.
- (189) Ibidem, p. 15.
- (190) Ibid., p. 16 (El subrayado es mío).
- (191) Idem., p. 17.
- (192) Ferro, Marc, Hacer la Historia, p. 245.
- (193) Información tomada de las entrevistas concedidas por don Alejandro Galindo entre noviembre y diciembre de 1988.

- (194) Zoraida Vázquez, Josefina, Nacionalismo y educación en México, El colegio de México, p. 190
- (195) García Riera, op. cit., t. I, p. 63.
- (196) Monteforte Toledo, Mario, Las piedras vivas, p. 175.
- (197) López Valls y García, María Luisa, op. cit., 204.
- (198) Meyer, Lorenzo, et. al., Historia General de México, t. IV, p. 167.
- (199) Eco, Umberto, Innovación y repetición: entre la estética moderna y la posmoderna, en Revista Intolerancia, No. 3, p. 40.
- (200) Dávalos Orozco y Vázquez Bernal, op. cit., p. 50.
- (201) García Riera, op. cit., t. I, p. 202.
- (202) Ayala Blanco, op. cit., p. 118.
- (203) García Riera, Emilio, Historia del cine mexicano, p. 105.
- (204) Lerner, Victoria, La educación socialista, en Historia de la Revolución Mexicana, t. 17, p. 182.
- (205) Zoraida Vázquez, Josefina, op. cit. p. 223.
- (206) Ayala Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano, p. 507.
- (207) García Riera, Historia documental del cine mexicano, t. I, p. 243.
- (208) Torres, Blanca, México en la Segunda Guerra Mundial, en Historia de la Revolución Mexicana, t. 19, p. 133.
- (209) Ibidem, p. 137.
- (210) Lerner de Sheinbaum, Bertha y Ralsky de Cimat, Susana, El poder de los presidentes, alcances y perspectivas (1910-1973), IMEP, 1976, p. 160.
- (211) Ibidem, p. 150.
- (212) Tuñón, Julia, Historia de un sueño. el Hollywood tapatio, Universidad de Guadalajara-UNAM, 1986, p. 63.
- (213) Consultar la revista Nuestra México, No. 18: La República española y el exilio, 1937-1940.
- (214) Galindo, Alejandro, El cine mexicano, un personal punto de vista, p. 28.
- (215) Ibidem, p. 27.
- (216) Expresiones tomadas de los diálogos de la película.
- (217) García Riera, Historia documental del cine mexicano, t. II, p. 41.
- (218) Ayala Blanco, La aventura..., p. 306.
- (219) Ibidem, p. 177.
- (220) Lerner y Ralsky, op. cit., p. 180.

- (221) Torres, Blanca, op. cit., p. 283-284.
- (222) Lerner y Palsky, op. cit., p. 178-179.
- (223) *Ibidem*, p. 180-181.
- (224) Ayala Blanco, La aventura del cine mexicano, p. 60.
- (225) García Riera, Historia documental... t. II, p. 187.
- (226) Emilio García Riera refiere que Tribunal de Justicia estuvo anteriormente insinuada en el rapto y asesinato del hijo del aviador estadounidense de origen sueco Charles A. Lindberg, ocurrido en 1932.
- (227) Consúltense más datos sobre esta película en la ficha técnica y la sinopsis incluídas en este texto.
- (228) Ayala Blanco, La aventura... p. 253.
- (229) *Ibidem*, p. 229.
- (230) García Gutiérrez, Gustavo, op. cit., p. 292.
- (231) *Ibidem*, p. 293.
- (232) Zabudowky, Gina, et al., El sereno de Miguel Alemán, (Gobierno, obreros y empresarios). Cuadernos de Sociología, P.C.F. y S., UNAM, 1965, p. 105. El subrayado es mío.
- (233) Ceceña, José Luis, Revista Sigrama!, 13 de agosto de 1969. Citado por Emilio García Riera en Historia documental... t. III, p. 170.
- (234) Galindo, Alejandro, Una radiografía histórica del cine mexicano, Fondo de cultura popular, 1963, p. 157.
- (235) García Riera, Emilio, Historia documental... t. III, p. 139.
- (236) Galindo, Alejandro, Cuadernos de la cineseca, No. 1, p. 105.
- (237) García Riera, Historia documental... t. IV, p. 160.
- (238) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 131.
- (239) Galindo, Alejandro, en Cuadernos de la Cineseca No. 1, p. 108. En otras ocasiones el director ha hecho declaraciones como la siguiente: "El cine es lo que permite la liberación del espíritu de los pueblos", en La Jornada, 2 de septiembre de 1967.
- (240) Bolaños Martínez, Raúl, Historia Patria, p. 187.
- (241) Leal, Juan Felino, La burguesía y el Estado mexicano, 1982, 197 pp.
- (242) Ferro, Marc, Cine e Historia, p. 140.
- (243) Ayala Blanco, La aventura... p. 270.
- (244) Citada por Luis Medina en Clasificación y jerarquización del autoritarismo, en Historia del Movimiento Mexicano, t. 20, p. 183.

- (245) Trejo Delarbre, Raúl, citado por Schmidt, Samuel, La política de industrialización de Mir el Alemán, Cuadernos del CELA, serie: avances de investigación, No. 27, p. 23-27.
- (246) Lerner y Ralsky, op. cit., p. 244.
- (247) Molina, Luis, Civilismo y modernización.... p. 112.
- (248) Lerner y Ralsky, op. cit., p. 209.
- (249) Ayala Blanco, La aventura.... p. 129.
- (250) Hernández, Benjamín, Del inicio de sindicatos industriales a la reapertura: ensayo a octubre de 1949, Cuadernos del CELA, No. 48. FOP y S, UNAM.
- (251) Ayala Blanco, La condición.... p. 514.
- (252) Salido Alejandro, Cuadernos de la Cineteca, No. 1, p. 108.
- Sobre el mismo aspecto de considerar al cine como un instrumento educativo, el director ha hecho declaraciones como la siguiente: "Muchos libros se han escrito al respecto (la identidad del mexicano), pero ninguno puede decir más que el cine". La Jornada, 30 de agosto de 1986.
- (253) Ayala Blanco, La condición.... p. 509.
- (254) Expresiones tomadas de los diálogos de la película.
- (255) Lerner y Ralsky, op. cit., p. 225.
- (256) *Ibidem*, p. 237.
- (257) *Ibid.*, p. 243.
- (258) Ayala Blanco, La búsqueda del cine mexicano, p. 39.
- (259) *Ibidem*, p. 36.
- (260) García Riera, Historia documental.... T. III, p. 40.
- (261) García y Oriego, Manuel y Verónica Campos, Mónica, México y Estados Unidos frente a la migración de indocumentados, UNAM-Maguel Angel Porrúa, 1988, p. 55.
- (262) *Ibidem*, p. 57 y 62.
- (263) *Ibid.*, p. 71.
- (264) *Ibid.*, p. 108.
- (265) *Ib.*, p. 107-108.
- (266) Lerner y Ralsky, op. cit., p. 249.
- (267) García Riera, Historia documental.... t. IV, p. 200.
- (268) Ayala Blanco, La búsqueda.... p. 36.
- (269) Ayala Blanco, La aventura.... p. 171.
- (270) *Ibidem*.

- (271) García Riera, Historia documental...., t. V, p. 297.
- (272) García, Gustavo, op. cit., p. 20.
- (273) Ibidem, p. 208.
- (274) Ibidem.
- (275) Ibidem, p. 209.
- (276) Tirado, Ricardo, Los obreros y la derecha en México, en Revista mexicana de sociología, número conmemorativo del XX aniversario de la publicación de La democracia en México, No. 1/85, p. 108-109.
- (277) Ayala Blanco, La izquierda...., p. 38.
- (278) García Riera, Historia documental...., t. IV, p. 302.
- (279) Ibidem, t. V, p. 235.
- (280) Tuñón, Julia, op. cit., p. 105.
La ficha del texto del jesuita Romero Pérez es la Sig: Romero Pérez, José de Jesús, S.J., EL CINER ARMA DE LOS FILLOS, México, Editorial Patria, S. A., 1956, 188 pp.
- (281) Costa, Paola, La "apertura" cinematográfica, p. 69.
- (282) Ibidem, p. 162.
- (283) Ibidem, p. 163.
- (284) González, Carlos, La ofensiva ideológica de la derecha, en México hoy, Siglo XXI, 1960, p. 311.
- (285) Ibidem, p. 317.
- (286) Para Tacos al carbón (1971), primera producción de Cinematográfica Marte, se había contemplado un reparto muy distinto al que finalmente la interpretó: Ofelia Medina, Ana Martín, Anel, Héctor Suárez, Héctor Bonilla, Nadia Milton, Christa Linder, Adalberto Martínez Resortes, Enrique Rocha y Sergio Ramos. De todos ellos, sólo Ana Martín, Resortes, Nadia Milton y Sergio Ramos participaron finalmente en la cinta. Ferete, Ricardo, ¡Corte!, Excelsior, 17 enero 1971.
- (287) Dictamen relativo al guión cinematográfico intitulado Tacos al carbón. La jornada de la serie Historias de rularan, presentado ante la Dirección general de cinematografía de la Secretaría de Gobernación para su estudio por Cinematográfica Marte, S. A. La copia de este documento fue proporcionada por el Sr. Jorge Beltrán de PIREX.
- (288) Galindo, Alejandro, en Excelsior, 17 de enero de 1971.
- (289) García Riera, Emilio, en Excelsior, 18 de junio 1972.
- (290) Ayala Blanco, Jorge, revista Cine, 23 de junio de 1972.

- (281) Alejandro Galindo cuestiona que Juno el nativer de unificar en la película de la que se discute más orgullioso puesto que pudo vencer al reto que le significó controlar y dirigir a un gran número de actores en el set tan pequeño como el que se repararía antes que la acción de la película transcurriera en un cuarto de hotel. (Entrevista: Dic. de 1988).
- (282) Emitido por PROCEINEMA, 1973. Este boletín se ve por ejemplo en la revista Vanguardia al día y en El universal, el 24 y 25 de enero de 1973, respectivamente, en Caracas. Las copias no fueron proporcionadas en la biblioteca de la Cineteca Nacional.
- (283) Galindo, Alejandro. Ya es hora de que nos decidamos a ser mexicanos ¡No!. Carta enviada al director de Siempre! "Ante la tormenta desatada por El juicio de Martín García", 26 de febrero de 1973.
- (284) Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, p. 59-80.
- (285) Monsiváis, Carlos, op. cit., p. 195.
- (286) García Riera, Excelsior, 12 de septiembre de 1974.
- (287) Boletín de prensa emitido por PROCEINEMA, 2-sep-74.
- (288) García Riera, Historia del cine mexicano, p. 295.
- (289) Costa, Paola, op. cit., p.
- (290) Pérez Torrent, Tomás, en El universal, 24-jun-84.
- (291) El nacional, 25 de sept. de 1964, p. 9.
- (292) El nacional, 18 de Mar. de 1985, p. 12.
- (293) El sol de México, 20 de Mar. de 1985, p. 6.
- (294) Excelsior, 15 de noviembre de 1984.
- (295) El universal, 24 de enero de 1984.
- (296) La Jorhana, 18 de febrero de 1986.
- (297) Proceso, 14 de marzo de 1988.
- (298) Ayala Blanco, La aventura...., p. 424-428.
- (299) Luna Clivo, op. cit., p. 16.
- (300) Íbidem, p. 175.
- (301) Emilio de Ippia, Crítica a la teoría de Althusser sobre ideología en la revista colombiana Uno es dos, p. 6. Citado por Andrés de Luna, op. cit., p. 29.
- (302) Monsiváis, Carlos, op. cit., p. 303.
- (303) Luna Clivo, op. cit., p. 164.
- (304) Ayala Blanco, La aventura...., p. 53.
- (305) Baudrillard, Jean, A la sombra de las mayorías silenciosas, p. 16-32.
- (306) Schöeck, Helmut, loc. cit., V. Introducción.

- (317) En repetidas ocasiones el director ha hablado de algún malestar interno como el leitmotiv de sus filmes. Véase su entrevista para Quedamos de la Cineplex, No. 1; la entrevista de Beatriz Reyes Navarrete en 13 directores de cine mexicanos; y, finalmente, algunas de sus declaraciones a la prensa en la henerografía citada en este texto, v. gr. La Jornada, 2 de septiembre de 1987.
- (318) Luna Olivo, op. cit., p. 158.
- (319) Donzelot, op. cit. n. 95.
- (320) Baudrillard, Jean, Cultura y simulacro, p. 41. Consúltese también, del mismo autor, Olvidar a Foucault, p. 88-95.
- (321) Donzelot, op. cit. p. 224.
- (322) *Ibidem*, n. 198.
- (323) José Valenzuela, Georgette, Historia de México, síntesis 1846-1982, Antologías, UNAM, p. 6.
- (324) Ayala Blanco, La aventura..., p. 191.
- (325) El "delito de disolución social" fue instituido durante el alemanismo, estuvo tipificado en artículo 45 del Código penal federal, y fue derogado en 1970.
- (326) Foucault, Michel, Arqueología del saber, p. 115
- (327) Ferro, Marc, en Hacer la Historia, p. 246.