
La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo

Carlos Monsiváis

Desde el principio, en función de una estrategia de ampliación y retención del público, la industria fílmica —sin estas palabras— se propone ser el gran espejo de sus espectadores, de sus creencias, obstinaciones, catálogos de sentimientos amorosos, rituales, mitos, prejuicios, gustos, actitudes ante la fiesta y la muerte, localizaciones de la mexicanidad, etcétera. Si el cine era y es por excelencia el espacio de las masas, a la industria (productores, directores, argumentistas, actores, músicos, compositores, escenógrafos) le importa centralmente recrear, reflejar, adular o criticar con discreción a su público y a la cultura de donde proviene, y que —de maneras percibidas entonces con entusiasmo inaugural— el cine enriquece, modifica y afina. La cultura popular mexicana —urbana y rural— se transforma en forma drástica y se va unificando en el siglo xx gracias, en muy buena medida, a la influencia del cine, la radio, la industria disquera y la televisión. Esto se escenifica en las prácticas cotidianas de las comunidades, en el inventario de ritos y predilecciones, en los métodos de resistencia a los poderes constituidos, en el olimpo de voces y figuras consideradas *entrañables*, en la folklorización de las realidades de clase, raza y género, o, simplemente, en algo que es moda y la trasciende, en un gran número de gente y por tiempo indefinido en su habla, su vestimenta, su lenguaje de las horas pico del alma y su guardarropa de actitudes.

En las primeras décadas del siglo xx, lo popular es básicamente rural y provinciano, de moldes religiosos, de interrogación a fondo de las normas del patriarcado. Es prolongado el viaje a lo ya definible como cultura urbana, secularizada por la tecnología y la sociedad de masas y con zonas de oposición al autoritarismo político y familiar, que se acentúa con el ritmo de crecimiento de las ciudades. Al principio, la industria del cine se concentra en imágenes previas de su público, se-

leccionadas por la noción determinista de los gustos que corresponden a los orígenes sociales. “Ni modo que a un pobre le guste la ópera”. Se complace a la audiencia, se halaga su afición mórbida por el melodrama, se estimulan sus prejuicios (la táctica falla por varias razones), y se atestigua el cambio provocado por la dinámica misma del cine, cuyo desarrollo requiere de las modificaciones de su público. En este cine, el 95 por ciento de las veces todo es cultura popular, y más específicamente, todo es asunto del patrimonio sentimental, religioso, musical, literario y político de las familias.

Inevitablemente, al cine mexicano lo precede su fuente nutricia: la industria filmica de Norteamérica o, para usar el sitio que es el símbolo, Hollywood. De allí se adaptan los estilos narrativos, los géneros, las técnicas, las maneras de encandilar a los públicos, los chantajes sentimentales, el *suspense*, el uso de la música que delata lo que viene y exalta los buenos sentimientos y los malos augurios. Y, sobre todo, de Hollywood se toma lo inalcanzable y no tanto, el modelo del Star System, la idea de la pantalla como el espacio de un Olimpo donde la magnificencia de los rostros es el mensaje más llamativo (la mirada que se detiene en el *close-up* actualiza el sentido de los rezos). Pero, al fin y al cabo, la cinematografía nacional quiere fortalecerse también por vías comerciales, y eso exige las concesiones al localismo y por eso la industria de México no se apega a Hollywood en dos aspectos: las formaciones del melodrama y la rienda suelta a lo excesivo. Sin que se razone se sabe: sólo el desbordamiento lacrimógeno y el desafuero humorístico y nacionalista producirán el gran público local. Hollywood es la inspiración suprema, no cubre los aspectos sociológicos, lingüísticos ni costumbristas que configuran lo específico del cine mexicano.

*Del melodrama como el éxodo a esa tierra prometida,
el llanto en compañía*

A la variedad (restringida) de temas, personajes y situaciones, la circunscribe una certidumbre. El público es así, tal y como se le dibuja en las expectativas de la industria, y nada más así puede y logra ser. Venid aquí, madres bañadas en llanto y autocompasión, prostitutas que entreveran la redención con la agonía, curas que dirigen vidas con técnicas de semáforos, padres severos que son los embajadores de Dios a la hora de la comida, policías buenos como el pan, gánsters que a

hierro mueren porque la censura exige su fallecimiento trágico, familias que se desintegran porque nadie les informó a tiempo de la separación de almas y cuerpos, galanes y actores cómicos cuya simpatía radica en la semejanza con los espectadores, rumberas que soliviantan el cabaret con su vendaval lascivo, charros altaneros y caporales humildes de Rancho Grande, revolucionarios que cavan su propia tumba sin fijarse en las medidas.

Involuntariamente satírico, voluntariamente chistoso y sentimental, el repertorio fílmico que domina entre 1932 y 1955, la etapa del crecimiento sin fronteras de la industria, traza los rasgos positivos y negativos de las comunidades míticas y reales. En esta versión de los hechos, la cultura popular de México —todavía entonces, la tradición familiar— es generosa, prejuiciada, tanto más emotiva cuanto menos reflexiva, racista hacia afuera y hacia adentro, beata, satirizadora de la beatería, más liberal de lo que declara, genuflexa ante el Señor Amo y el Señor Licenciado, rebelde hasta donde se puede, unida aunque el reparto de bendiciones mal pague, creyente en el chiste memorizado y atenta al beneplácito que suscitan las conversaciones circulares de familia y los cómicos favoritos.

*“No me mire así, jefecita, que voy a creer
que se lleva su rencor al cielo”*

La gran vertiente machista es propia de la cultura popular de la primera mitad del siglo xx en América Latina. En las primeras décadas del cine sonoro, la Mujer, con mayúscula, es arquetipo y estereotipo, de su matriz surge la raza, del desprecio que se le profesa nacen las jerarquías del trato, de su dolor o de sus placeres provienen los defectos de sus hijos. Y el aluvión de prejuicios trae a la memoria la frase de Roland Barthes: “La ideología es el cine de la sociedad”. Por lo común, las actrices interpretan personalidades subordinadas que, de conocerla, aprobarían la descripción de John Berger en su novela *G*.

La presencia de una mujer era el resultado de haber sido dividida en dos y del aherrojamiento de su energía. A una mujer siempre la acompañaba, excepto cuando se hallaba absolutamente sola, la imagen de sí misma, sea que atravesara un cuarto, o sea que sollozase por la muerte de su padre, ella no podía verse caminando o verse llorando. Desde la más temprana niñez se le había enseñado persuasivamente a vigilarse de continuo, y así, ella llegó a considerar que su yo dividido, la vigilada, quien la vigila, constituían elementos distinti-

vos de su identidad como mujer. Este mundo subjetivo de la mujer, este ámbito de su presencia algo garantizaba. Ninguna acción por ella emprendida gozaría de integridad cabal. En cada acción se manifestaba una ambigüedad que correspondía a una ambigüedad del yo, dividido entre la vigilada y quien la vigila.

El espacio ideal, casi único, para representar a las mujeres, es el del melodrama, el género expiatorio que defiende a la familia al recordarle los peligros de lo secular: el adulterio, la rebelión de los hijos, la “caída” de las jóvenes asediadas por la seducción o la compra, la mutación de costumbres que sepulta la tradición en el ropero o la deposita en el filo de las plegarias y las venganzas. Esto en un orden de cosas, en otro, el cine encumbra a las mujeres con énfasis hasta entonces inconcebible. Las extrae de los templos y las enfila hacia el primer plano, donde se acrecienta la experiencia de la hermosura y la cámara se pone al servicio de andares y gestos (toda la ideología femenina que se necesita). Esclavizadas y reverenciadas, las heroínas refulgen. El cine maltrata y minimiza, el cine encumbra el espejo de virtudes y ruindades sólo apto para el género desposeído.

La industria cinematográfica de México, en los años de la llamada Edad de Oro, imita en lo posible a Hollywood: en géneros, estilos, formatos. Lo imita en todo menos en la representación de las mujeres. Durante esas décadas, sólo a través de excepciones se registra la perspectiva femenina, y a las mujeres se les observa con desprecio o afecto o cachondamente, y lo sepan o no los espectadores, sean hombres o mujeres, ellas se ven a sí mismas como integradas al paisaje, seres-objeto, refractarias a la individualización. El cine mexicano no produce los personajes independientes que en la misma época consagran en Hollywood a Bette Davis, Katherine Hepburn, Rosalind Russell, Joan Crawford, Jean Arthur, las primeras mujeres modernas en la nueva, irrefutable realidad de la pantalla. Y sin ser modernas, se vuelven la excepción por su carácter imperial las diosas de la pantalla en México, Dolores del Río y María Félix, que hasta donde los argumentos y los diálogos permiten, disponen de la ambigüedad de Greta Garbo y Marlene Dietrich, y por eso son ya, formalmente, las fundadoras de la singularidad.

Dolores del Río, bellísima, intangible, es la víctima en la cúspide, el deslumbramiento, a la que en vano se obliga a la humillación. En su filmografía mexicana, en *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Las abandonadas*, *La Malquerida*, *La Otra*, *La casa chica*, *Deseada*, *La selva de fuego*, *La cucaracha*, Dolores carece de la voluntad social pero no del

imperio de las facciones. Si el sentido de su existencia yace en otras manos, ella es en todo momento la forma suprema. Y el personaje de María Félix se alimenta desmedidamente del juego entre la persona y la representación, y, al trastocar las reglas de la feminidad, construye su aura de poder. En ella los sentimientos asignados por el guión (*Enamorada* es un buen ejemplo), se desbaratan por el tono tiránico, la voz que inferioriza al oyente, el ademán esclavizador, todo sustentado por la belleza. El personaje de María Félix comienza su perdurable apogeo en *Doña Bárbara* (1945, de Fernando de Fuentes) porque allí asume los rasgos del cacique, es dueña de sí porque ha renunciado a la feminidad convencional. Y es tal el impacto, que en la memoria de los espectadores sólo queda doña Bárbara, la señora del llano, y se desvanece el mensaje civilizatorio.

En *La mujer del puerto* (1932, de Arcady Boytler), Andrea Palma es sometida a la cirugía "plástica" que la vuelve una Marlene Dietrich tropical, de ambigüedad dependiente por entero de la actitud distante, el glamour, las nociones del pecado que son ya un maquillaje teológico. Pero el público sólo lentamente admite mujeres de reacciones imprevisibles, y todavía quiere heroínas de virtudes declamadas, frágiles, virtuosas, dichosas porque lloran, tristes porque la resistencia a la seducción contraría el espíritu femenino. Recuérdense las protagonistas de melodramas y comedias, con su dicción penosa, su belleza que la voz inexpresiva deshace de inmediato, su carácter monocorde: Esther Fernández, Gloria Marín, Columba Domínguez, Amanda Ledesma, Marina Tamayo, María Elena Marqués, Amanda del Llano, María Luisa Zea, Irasema Dillian, Miroslava, Elsa Aguirre. Son excepciones parciales Blanca Estela Pavón, Marga López, Rosita Quintana, Lilia Prado, Leticia Palma y Silvia Pinal. A las actrices, que casi nunca lo son, se les pide encarnar lo anacrónico. Si el cine es la modernidad, las heroínas mexicanas son la premodernidad, o aquello que desde la inmovilidad se opone a lo moderno. Por eso habitan el espacio anacrónico por excelencia: el del chantaje sentimental, el de la indefensión como red protectora.

Blanca Estela Pavón, y pongo un ejemplo mitológico, la Chorreada de *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, la Noviecita Santa por antonomasia, es leal, solícita, fiel de aquí a la siguiente humillación. Son suyas todas las virtudes menos las de la psicología individualizada, las de la apropiación de sí misma: no puede protestar, carece de iniciativas, se aviene a la voluntad de la madre y sólo marca su presencia de una

manera en la que se confunden lo servil y lo servicial. Al ver su desventura, que la maternidad disminuye y acentúa, las espectadoras aprueban su comportamiento porque responde a su tradición, se atiene a sus hábitos familiares, y de algún modo justifica su sometimiento. El chantaje se acrecienta al atenuarse las manifestaciones de sensualidad. Las madres desgarradas son el equivalente de la feminidad como ancla, la cadena de crucifixiones, la obediencia al Señor de la Casa, o al Señor del Cielo (“Si te lo llevaste por algo sería, Diosito”). Y la industria produce hazañas, las exageraciones de los estereotipos, las burlas involuntarias de lo irreal. Eso es Dalia Íñiguez, la madre que jamás protesta por vejación alguna en *La oveja negra* de Ismael Rodríguez, la parodia de la parodia sublime que es Sara García. En otros niveles, el cine mexicano va incrementando sus zonas de excepcionalidad, al dotar a unas cuantas actrices de psicología propia, si admiten, gozosamente, su grotescidad. Así, por ejemplo, el dúo de teporochas o lumpen, “La Guayaba” y “La Tostada”, Amelia Wilhelmy y Delia Magaña en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, o las cómicas del tipo de Vitola, cuya razón de ser es el placer de que se les ofenda, o las extras que aparecen para que el cómico, nomás viéndolas, se muera del susto. En el caso de la India María, muy posterior, su punto de partida es el humor racista y su breve nulificación. La India María no es un producto de la observación de las migraciones y de las indias mazahuas, viene de la tradición del teatro frívolo en donde la risa fácil se obtiene imitando la preocupación afanosa del lenguaje por parte de los indios, y en donde, también, los “inditos” se burlan de quienes los observan con paternalismo.

Del estereotipo como variedad de opciones

Se insiste —y los estudios culturales prodigan al respecto ensayos y libros— en el análisis del papel de los estereotipos en el cine. Con frecuencia, estos trabajos son muy exhaustivos pero suelen asegurar lo no muy demostrable: los personajes cumplen funciones predeterminadas por un plan maestro. Lo contrario es más bien lo cierto: en la década de 1930, la industria fílmica de México, urgida de improvisar un mundo “nacional” y de reproducir en lo posible el cine de Hollywood, improvisa porque no tiene otra y saquea el acervo del teatro y del teatro frívolo, los melodramas de adulterio y los *sketches* del pintoresquismo de doble sentido. Lo mejor de esta etapa son las actrices y los actores

que elaboran el nuevo idioma gestual que adoptan los inquilinos de las butacas. Entre convenios nunca verbalizados, se imponen el humor fílmico y el habla de la desesperación y emerge la sociedad atenta al gran espejo en el que se magnifican sus costumbres y se vuelven obligaciones gozosas, donde las imágenes se reelaboran como premoniciones o recuerdos del destino inescapable (si se tiene suerte) colectivo y personal. Los estereotipos no ratifican lo existente, pero al desmesurar las emociones en la pantalla le infunden un sentido comunitario a rostros, cuerpos, movimientos y frases. La clientela estudia las exasperaciones y los doblegamientos y los acata como si fueran órdenes. No se les pide o se les exige que sean como las figuras en las pantallas; se les hace deudores de su visibilidad social aprendida con rapidez del horizonte fílmico.

Antes del cine hay, y en aluvión, mujeres solícitas, abnegadas, silenciosas, desafiantes, marginales, pero no existen las formas canónicas de interpretarlas. Por eso, si como afirma Marx en *La ideología alemana*, la división del trabajo sólo se instituye fatalmente al aparecer la distinción entre el trabajo físico y el trabajo intelectual, así también, y durante una larga etapa, la distinción entre lo "ortodoxo" y lo "heterodoxo" en asuntos de moral fílmica, se obtiene no tanto de guiones y diálogos, como de los contrastes entre el comportamiento teatral y el manejo desinhibido del cuerpo de los llegados al cine por su cuenta, sin graduarse en las incontables escenificaciones de los adulterios horriblos y de las familias que se sacrifican con tal de no desintegrarse. Y entre las novedades que se filtran libertariamente, se hallan las del melodrama de "mujeres malas" que, no obstante la censura, afirma sus "audacias" y propone otra "condición femenina". En oposición, si una mujer digna no procede como estatua, da lugar a las sospechas instantáneas.

Antes del cine sonoro las mujeres son, en rigor, más sombras estereotípicas que estereotipos, damas de sociedad (lo carente de relieves autónomos) o, en el lado opuesto, fotos, dibujos, caricaturas y óleos donde los seres marginales se anuncian o se describen por su grotesco. La prostituta (la *horizontal*) (la hetaira) (la puta) suele ser la infamia maquillada como lienzo de prueba de artistas, a la que explican el hambre sexual de los hombres y la virginidad ideal y real de las habitantes de las Casas Decentes. Pero en conjunto, se desconoce en qué consisten *visual y auditivamente* las mujeres, cómo son las esposas fieles, cómo

cruzan un salón las coquetas, cómo intentan orientarse en la vida las hijas de familia, cómo se verifican las etapas de la maternidad, del gozo del embarazo a las actitudes escultóricas de las matronas. A sabiendas de que ante sus designios no hay alternativas, el cine mexicano instauro su dictadura de gestos y palabras donde la maternidad es la partera del melodrama.

En películas más bien inconcebibles (en demasiados casos, echando a perder nadie aprende), en melodramas de excesos recompensados por el hallazgo de criaturas emblemáticas, en comedias donde —de no mediar la inventiva de los cómicos— el público nada más lloraría, lo “ortodoxo” va perdiendo espacio y lo “heterodoxo” gana espectadores. Y la beatificación (el *Nihil Obstat*) del cine se inicia en el culto a la madre:

Si tienes una madre todavía,
da gracias al Señor que te ama tanto,
que no todo mortal contar podría
dicha tan grande ni placer tan santo

“Pos será porque ya nadie me ha vuelto a mirar así”

Para los no historiadores es ya desconocida la realidad anterior al cine. ¿Cómo eran las madres antes de que las cámaras las enfocaran? Algo se sabe de los lectores de clase media: leían para vivir, precisaban el tono de las emociones secundarias y ensayaban el día entero las respuestas a las situaciones climáticas, conocían a fondo la inocencia de sus hijos y fingían ignorar sus lados maliciosos, eran sobreprotectoras y aceptaban los maltratos como impuestos hogareños. Al codificarlas la industria fílmica hace a un lado el ingenio, el valor y la capacidad de trabajo de las mujeres, y transforma su heroísmo cotidiano en receta de taquilla. No basta ser madre es el mensaje, hay que estar buenísima. No obstante la injusticia, las mujeres le hacen caso a sus falsísimas representaciones y memorizan las frases del dolor que levantan montañas al grado de volverlas instituciones verbales que acomodan en las órbitas de la conversación, la confesión, el regaño, el consejo, la desesperanza.

En *Los olvidados* (1950), el guión de Luis Buñuel y Luis Alcoriza asume esa tradición y, respetándola, la ofrece bajo otra luz, implacable. Pedro (Alfonso Mejía) tiene una pesadilla. Allí, al buscar una gallina que cayó del techo se encuentra a Julián (recién asesinado por el Jaibo),

que ríe a carcajadas con la cara bañada en sangre. Marta, la madre de Pedro (Stella Inda) lo interroga:

Marta: Oye mi'jito, tú eres bueno, ¿por qué hiciste eso?

Pedro: Yo no hice nada, fue el Jaibo, yo nomás lo vi. Yo quisiera estar siempre con ustedé, pero ustedé no me quiere.

Marta: Es que estoy tan cansada, mira cómo tengo las manos de tanto lavar.

Pedro: ¿Por qué nunca me besa? Mamá, ora sí voy a portarme bien, buscaré trabajo y ustedé podrá descansar.

Marta: Sí mi'jito.

Pedro: Mamá, ¿por qué no me dio carne la otra noche?

Y en otro momento, previo al encuentro sexual, se da el diálogo sacralizador y desacralizador entre Marta y El Jaibo (Roberto Cobo):

Jaibo: Qué bueno debe ser tener su mamá de uno. Ora que la veo a ustedé, le tengo una envidia a Pedro... Fijese nomás que yo ni siquiera sé mi nombre. Mi padre, nunca supe quién fue. Mi mamá, creo que se murió cuando era yo un escuincle.

Marta: ¿Y usted no se acuerda de ella?

Jaibo: Pues la mera verdá, no. Sólo una vez, hace ya mucho, mucho... dicen que me daban unos... así como temblores muy fuertes. Una de las veces cuando volví a ver, vi la cara de una mujer. Así, muy cerca, me miraba muy bonito y como con mucha pena y lloraba, por eso creo que era mi mamá.

Marta: ¿Cómo se acuerda?

Jaibo: Pos será porque nadie me ha vuelto a mirar así.

Sara García: la maternidad más allá de las edades

Aún hoy, gracias a la televisión, Sara García es la figura totalizadora de una idea de la Madre y la Abuela, chantajista, desorbitada y, con las precauciones del caso, monumental. Un breve repaso a su trayectoria. Nace en 1895, en Orizaba, Veracruz, de padres españoles; muy pronto queda huérfana, y se la interna en el Colegio de la Paz Vizcaínas (donde dará clases). En 1917 debuta en el cine mudo en films ya desaparecidos (*En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora*) y en teatro con obras cuyo título es ya la acción y el desenlace (*Pastor y borrego*, *Las sufragistas*, *La princesa está triste*). El melodrama es su espacio vital y, de nuevo, los títulos de sus películas son todo un programa ideológico y literario: *El*

pulpo humano y *La sangre manda*, de 1933; *Así es la mujer*, *Las mujeres mandan* y *Malditas sean las mujeres* de 1936; *No basta ser madre*, de 1937; *Calumnia* y *Papacito lindo*, de 1939; *Mi madrecita*, *Ahí está el detalle* y *Al son de la marimba* de 1940; *Cuando los hijos se van* y *La gallina cuecla*, de 1941; *Regalo de reyes*, *La abuelita*, *Historia de un gran amor* y *El baisano Jalil*, de 1942; *Resurrección* y *No matarás*, de 1943; *Mis hijos* y *El secreto de la solterona*, de 1944; *Mamá Inés*, de 1945; *El ropavejero*, *Los tres García* y *Vuelven los García*, de 1946; *Mi madre adorada*, *Dueña y señora* y *La familia Pérez*, de 1948; *Eterna agonía*, de 1949; *Azahares para tu boda* y *Doña Clarines*, de 1950.

No he incluido desde luego todas las películas, sino aquellas cuyo título es una declaración de principios. Por razones obvias, el film que establece el larguísimo reinado de Sara García (dura hasta hoy) es *No basta ser madre*, dirigida por Ramón Peón. El argumento no va más allá de señalar cómo la madre biológica falla al no volverse la madre espiritual, la del ser en múltiples aspectos. Pero el argumento es apenas el inicio de la fuerza del film, la que radica en crucifixiones del semblante y voces de sacudimiento.

Desde *No basta ser madre*, doña Sara tiene resuelta su carrera en lo esencial (su fortuna al interpretar otros papeles se debe al cortejo con el ideal de la Dulce Viejecita). En 1940, para obtener en el teatro un reconocimiento a sus habilidades, Sara García se sacrifica:

A todo esto, me había sacado los dientes, más por un accidente que por un incidente que tiene en la representación teatral de una pieza sin importancia. Como me habían asignado un papel insignificante, el de una viejita que aparece durante algunos minutos, me propuse demostrar a todos que merecía una parte más importante. Me saqué los dientes, ¡14 piezas de un jalón! Y cuando salí a escena con la boca así de chiquita, me "cholté hablando achí", "tan natural". El público y hasta mis compañeros se desternillaron, pues no se esperaban semejante audacia de mi parte (En *Somos*, octubre de 2000).

En *Ahí está el detalle* (1940, de Juan Bustillo Oro), doña Sara amenaza, denuncia y corteja a Cantinflas, y le exige que reconozca a la docena de hijos (no de Cantinflas) y se case con ella. Ya entonces, a los 45 años, Sara García, la matrona por antonomasia, se ha desexualizado por entero. Su cuerpo mismo es una institución, la rotundidad de las amas de casa que es también una invasión territorial. Sara García: el rostro henchido de amor y comprensión, el regazo de las generaciones, el impulso del llanto benéfico. Todo es actuación y por tanto, en su lógica, todo es realidad o, mejor, todo es el ir y venir de sensaciones de lo que se vive frente a las cámaras y lo que se vive apenas. En

1940 muere de cólera su única hija, Fernanda. Su amigo José Delgado evoca la situación:

La gente pensó que Sara haría una gran exhibición de su drama de la vida real. Pero estuvo entera, contenida. Pasándola mal, muy mal, pero se mantuvo sin mover una sola pestaña, sobrellevando su gran pena interior.

Al pasar el tiempo, una amiga le comentó: "Oye, te admiré mucho por la entereza con que recibiste la noticia de Fernanda, sobre todo porque te he visto desplegar escenas de gran dramatismo en el cine".

Ella respondió: "En el cine actúo, tengo que darle toda la dimensión a los personajes que interpreto, porque es lo que espera el público de mí. Pero en mi vida privada, yo administro el dolor" (En *Somos*, octubre de 2000).

¿Por qué Sara García es insuperable como Madre y Abuela? Porque instaura la voluntad femenina so pretexto del matriarcado, y porque estratifica su actuación en dos niveles: la disolución y la resurrección en las lágrimas, y la voluntad de confundir en un solo personaje al Ama de Casa y a la Cacica. Cuando Sara García no se aflige hasta la desmesura por la suerte de su prole, cuando no dialoga con su creador ("Ay, Dios mío, cuídame a ese muchacho tan irresponsable y aventurero, es bueno en el fondo, pero sálvalo de su desobediencia"), busca ser como en *Los tres García* (1946, de Ismael Rodríguez), la severidad dulcísima que guía a sus muchachos.

Ni la madre real ni la madre ideal sino la institución misma de la maternidad. En *Cuando los hijos se van* y *Azahares para tu boda*, doña Sara es la cumbre de una dinastía, la que cada familia instaura. El esquema de sus roles no suele variar: ella es trabajadora y sumisa, se somete a los designios del marido, defiende a sus hijos, entiende que los fracasos de ellos vienen de la debilidad (dulzura) de su carácter, y tiene en la religión su pronto auxilio y fortaleza. "¡Ay Virgencita cuídalos, no los abandones!". Para esta Madre Inefable (Abuela Protectora) la oración es el seguro de vida, porque en la búsqueda del oído de Dios, Jesucristo, la Virgen y los santos, se temple el carácter y se aprende a conversar, a reflexionar en voz alta, a notificarse a sí misma sus pensamientos. ¿Cómo saber cuánto se sufre si no se habla con Dios?

Muy posiblemente la cúspide de la complejidad (falsa y verdadera) de la Abuelita Linda y Mandona de Sara García es *¡Vuelven los García!* (1946, de Ismael Rodríguez). Allí reina sobre sus tres nietos (Pedro Infante, Víctor Manuel Mendoza y Abel Salazar), fuma puro, usa bastón, golpea pedagógicamente, es la Última Palabra. Y "su san-

ción" es uno de los himnos del 10 de mayo: "Mi cariñito" (de Manuel Esperón, con letra de Jesús Camacho):

Cariño que Dios me ha dado para quererlo,
cariño que a mí me quiere sin interés...

El pueblo de San Luis de la Paz padece el duelo permanente entre los García y los López, de los que sólo dos sobreviven. Uno de ellos, el día de la boda de José Luis (Abel Salazar) con Lupita (Marga López), ebrio de venganza les dispara y hiere mortalmente a la abuela. El entierro es propio de una criatura angelical ("Mirándole su carita yo miro a Dios"), y la letra se ajusta a la mitología del "incesto purificado o blanco". *El cielo me dio un alivio sin merecerlo*. El nieto consentido, Pedro Infante, la quiere despiadadamente: "Pero es que contigo Dios se pulió y después rompió el molde". Por eso, cuando le piden el día del entierro que deje el trago, responde el sufrimiento más estentóreo: "Ustedes no la querían como yo", y cuando lo exhortan a tener valor ante lo irremediable, contesta: "Valor... pero sin ella ya pa' qué". *Viva mi vida, mi cariñito que tengo yo*. Y en su turno, el hijo o el nieto enamorado de su Cabecita Blanca le lleva serenata o pondrá el disco o verá de nuevo la película para avivar o institucionalizar el recuerdo del ser querido. "La quise tanto que no me di cuenta que sigue viva".

Afirmarse en la maternidad es un hecho natural, teatralizar la maternidad es, en un buen número de casos, igualmente inevitable, pero en la operación "maternalista" del cine mexicano abusa de lo natural y lo inevitable para sobrevalorar la mitología radicada en el trastocamiento de la psicología femenina una vez engendrado su primer hijo o, más drásticamente aún, su primera hija. Es este ámbito de la maternidad como renuncia a la mentalidad independiente, Sara García, múltiple madre y abuela, es el ejemplo inconmensurable. No es mujer, ni amiga, ni ciudadana, ni profesionista, ni siquiera ama de casa; es de manera simple y totalizadora, la Madre, ya en lo simbólico sin estructura corpórea, la de existencia vicaria, la que sólo pierde su carácter institucional si anhela vida propia. Y la actriz acepta sin problemas la "cesión de derechos":

Cuando los hijos se van (1941) es una película inmortal, dígame lo que se diga en su contra. Se acabará el cine y seguirá existiendo, porque en todos los hogares los hijos se van de monjes y monjas, se escapan con el novio, o van a trabajar al extranjero, se casan o lo que quieras.

De hecho, la vida está contenida en el título de *Cuando los hijos se van*. El público acude a verla y al que se le han ido los hijos, lo siente, lo llora. El que

todavía los conserva a su lado los prepara pues el día de mañana también se irán (En *Somas*, octubre de 2000).

Una buena madre es una casa desértica... en estas reglas del juego las consecuencias de la partida de los vástagos afectan a los padres, pero devastan a las progenitoras. En esta zona del determinismo anímico, las madres (ya despersonalizadas a fondo, encarnación materializada y feliz de lo doméstico) ven en la partida de los hijos, más que una pérdida patrimonial, la comprobación de su inexistencia. El cordón umbilical le pertenece al padre, a ella le tocan los consuelos del alma. Doña Sara rebosa anécdotas de su versión autoritaria y dolorosa del ejercicio de la maternidad. Recién estrenada *Cuando los hijos se van*, en la puerta de un hotel de Cuernavaca un señor sale a recibirla:

—Doña Sarita, permítame abrazarla.

—¿Cómo no, señor! ¿Cuál es su nombre?

—Soy el dueño del Hotel Español y vengo a estrecharla en mis brazos. He visto *Cuando los hijos se van* la semana antepasada. Pues fíjese, doña Sarita, hará dos o tres años que salí de España y no le había escrito a mi madre hasta ver la cinta. Le escribí y hace dos días mi madre me ha contestado una carta llena de lágrimas.

Y, por eso, me gustaba hacer películas de madres.

¿Extraña, entonces, la anécdota de Alejandro Galindo de un viaje suyo a Colombia? Según don Alejandro, al llegar a Bogotá lo visita en el hotel un grupo de empresarios que lo invita a una cena en su honor. Acepta, convencido de los méritos irrefutables de sus películas. En el brindis de la cena se explica el motivo: en un de sus películas, Galindo "mató" a Sara García. "¡Ya era tiempo!", le gritan entre aplausos. Por eso también, en una venganza paródica más bien fallida, en *Mecánica nacional* (1971, de Luis Alcoriza), se pasea el cadáver de doña Sara. A la actriz su mitología la despersonaliza de nuevo, pero el resentimiento de los espectadores llega tarde porque se expresa como ingratitud filial.

"¿Para qué tienen hijos si no los van a tratar como reyes?"

En 1935 Juan Orol filma *Madre querida*, el film que inicia una carrera de algún modo semejante a la de Ed Wood en Hollywood. El argumento merece los honores de la reproducción: el niño Juanito sufre porque en vísperas del 10 de mayo no tiene dinero para hacerle un regalo a su Jefecita Linda. El niño rico Luisito, huérfano de madre, le da cincuenta

centavos a Juanito. Manuel, padre de Luisito, se confiesa ante las cámaras: se enamoró profundamente de la cantante cubana Adela, pero se casó con otra y extravió el paradero de su amada. El Día de las Madres Juanito le lleva flores a la dadivosa de su ser, y Luisito, al prender un castillo pirotécnico, provoca un incendio. Tampoco es preciso contarlo: el que va al reformatorio no es Luisito sino Juanito, que se echa la culpa.

En algún momento, el director de la escuela le pregunta a los niños: “¿Quién nos quiere más que nadie?”. Y le responde un alborozo coral: “¡Nuestra madre, nuestra madre, nuestra madre!”. Mientras, con la mordiente conciencia a cuestas, Luisito le cuenta a su padre la verdad, Manuel y Luisito visitan a la madre de Juanito y Manuel reconoce a Adela, la cantante cubana, ya enferma grave por la aflicción causada por el encierro de su hijo. Antes de morir —una técnica favorita del melodrama es alargar las últimas palabras para que quepan completas las confesiones— Adela le confía a Manuel: “¡Juanito es tu hijo!”. Éste huye del reformatorio y, sabedor de la muerte de su madre, se vuelve papelerito y niño de la calle. Un día lleva flores a la tumba de Adela y encuentra allí a Manuel que, sincerísimo, le revela su paternidad y se lo lleva a vivir con él, con Luisito y con un papelerito amigo. Orol mismo proclama: “El corazón de una madre nunca se equivoca”.

Alejandro Galindo refería una anécdota de las semanas de estreno de *Madre querida*. En la puerta del cine repartían unos pañuelos de papel y un letrero avisaba: “Si usted nos entrega su pañuelo seco le devolvemos el precio de la entrada”. Y al parecer no había reclamaciones. Imposible. La época no consiente corazones de piedra en las butacas, y, además, el 10 de Mayo se ha iniciado apenas en 1922 (Cf. el magnífico ensayo de Marta Acevedo *El Día de las Madres*, donde demuestra la combinación infalible de la ideología de ultraderecha y el comercio para implantar lo que es en rigor el Día de la Deshumanización Aplaudible).

La etapa 1932-1950 es muy fértil en homenajes a la Madre. Sólo eso explica un melodrama intitulado *Madres del mundo* (1936, de Rolando Aguilar), y nada más eso, a partir del gran éxito de *Madre querida*, justifica el alud de films donde las madres perecen para que sus hijos sean felices (se cristifican). No hay duda: el hombre propone, el grupo que representa a Dios o a la taquilla dispone, y viene el cine y todo lo descompone. La inundación de madres sacrificadas aprovecha varias vertientes:

—la épica del sometimiento. Allí el emblema es el personaje de Dalia Íñiguez en *La oveja negra* (1950, de Ismael Rodríguez);

—la vigencia de la degradación en público. Una muestra insuperable ocurre en *Víctimas del pecado* (1950), el formidable melodrama rumbero de Emilio Fernández, con fotografía de Gabriel Figueroa, una excursión por cabarets y cabaretuchos, centrada en la nobleza del alma de la fichera Rosa (Ninón Sevilla). El film contiene una escena insuperable. El cinturita, magistralmente interpretado por Rodolfo Acosta, le exige a una de sus pupilas con la que recién tuvo un hijo, que desista de la criatura y se vaya con él; “Escoge: ese niño o yo”. La fichera elige de inmediato y en el delirio deposita al recién nacido en un bote de basura. De allí, minutos después, lo rescata Rosa, a tiempo de salvar al bebé del camión de basura;

—el sacrificio que vuelve a la mártir mero “material gastable”. Un ejemplo climático es *Las abandonadas* (1946, de Emilio Fernández), que toma su título de la cuarteta primera de un poema de Julio Sesto:

Cómo me dan pena las abandonadas
que amaron creyendo siempre ser amadas,
y van por la vida llorando un cariño,
recordando un hombre y arrastrando un niño.

El drama de las madres solteras: “Las abandonadas son fruta caída/ del árbol frondoso y alto de la vida”. Esto lo ejemplifica Margarita (Dolores del Río), seducida por un malvado (Víctor Junco, que le oculta su casamiento) y amparada por el (falso) general revolucionario Juan Gómez (Pedro Armendáriz), al que le declara: “Seré tu sombra enamorada”. Ya vieja, luego de sumergirse en la venta de su cuerpo, Margarita escucha el alegato de su hijo que, sin intuir la siquiera, la salva: “Voy a recordar a los encargados de emitir el fallo algo que no deben olvidar: donde hay una mujer, está la pureza de la vida... Pero donde está una madre, ¡ahí está Dios!”. Con tal de oír tal floración jurídica bien valió la pena internar al niño en una escuela carísima y delinquir para sostener sus aspiraciones de clase.

Las abandonadas se nutre ampliamente de *Madame X*, la obra teatral del francés Alexandre Bisson, la historia de “Eva expulsada del paraíso burgués”, que se sacrifica hasta lo último para darle educación a su hijo, el abogado que la defenderá cuando ella se precipite al fondo de la desdicha. El tema, un desafío melodramático, produce de manera directa cuatro películas: *Madame X* (1920, de Frank Lloyd), *Madame X* (1929, de Lionel Barrymore), *Madame X* (1937, de Sam Wood), y *Madame X* (1966, de David Lowell Rich). Es interminable la fascina-

ción ante el amor maternal que todo lo acepta, la prostitución, la miseria, el robo, con tal de sacar adelante a su hijo (ignorante de que su madre vive y es una mujer perdida) y volverlo *un hombre de provecho*; un abogado respetable.

La estructura de *Madame X* es amplia y auspicia los lujos del personaje femenino, su vida en la cumbre, el hecho trágico que la arroja al abismo, la degradación cotidiana, la recolección inmoral del dinero que educará a su hijo fuera del Arroyo y el Arrabal. Una variante de la trama se localiza en *Salón México* (1945, de Emilio Fernández), donde la cabaretera (Marga López) se consume y deshace para que su hermanita (Silvia Derbez) no sepa de las degradaciones de la pobreza.

De cuando nomás los huérfanos iban al cine solos

En "La Época de Oro del Cine Mexicano" lo usual es ver películas en "plan familiar", porque el cine de barrio o de pueblo o del centro de las ciudades es un templo laico en el sentido estricto: no hay liturgia fija pero el modo de ver las películas es litúrgico. Y, sin percatarse en demasía, las familias mudan de creencias sociales. Nada es igual luego de agigantarse en las pantallas, y los espectadores mexicanos, sometidos a la doble presión de Hollywood y su cine nacional, perciben (cada uno a su manera) que las mujeres, al volverse más visibles y audibles en la pantalla, ya son distintas porque en la fantasía fílmica (para ellas la realidad última) ocupan un sitio preponderante. Esto no significa que se atenúen las disposiciones del patriarcado, pero sí que el cambio de imágenes se adelanta con ventaja al cambio de costumbres y lo condiciona.

El chantaje sentimental es compartido y asimilado no tanto por los espectadores individualizados, sino por los diversos núcleos de la familia, que usan las escenas de llanto y dolor como escuelas de comportamiento. Cuando se prescinde del viaje familiar a las salas de cine, el melodrama clásico y la "Época de Oro" misma concluyen en lo esencial. Y por eso debe revisarse qué es y cómo funciona el chantaje sentimental, que durante una etapa obliga a sentirse vivo (solidario) a través del llanto, a perdonar usurpando el lugar de la víctima, a incorporar al desdichado o la desdichada a la familia ideal, el único y el último honor a la disposición, así ese ser atropellado por el Destino ya no pueda volver a casa, o así la familia que la compadece padezca circunstancias peores.

Sin la madre como eje de la compasión en el Valle de Lágrimas, el chantaje sentimental no funciona. En esta mitología que se traslada a la vida cotidiana con más fuerza de lo reconocido, la madre entiende el mundo desde la cocina, la recámara, el comedor, la sala real o ideal. A ella se la derrota pero no se la engaña, se la deja sola en su aposento pero no fuera de la psicología; es, siempre, la que educa en el habla de la exasperación y, por tanto, la que arraiga decisivamente en las claves de la conducta pertinente en cada ocasión (el hombre deberá invertir los términos). Por lo mismo, no tiene demasiado sentido situar al símbolo y su desdoblamiento en papeles protagónicos basándose *sólo* en el examen de las películas. Las grandes alegorías, los mitos, las formaciones legendarias ocurren siempre en la zona de acoplamiento donde la película se integra con su público. Las madres de las butacas o el sillerío acogen a sus modelos fílmicos y los transforman en acervo del sentimiento y la expresión verbal; las madres de la pantalla advierten las recaudaciones y las resonancias de sus padecimientos y jamás contrarían los gustos reinantes. En pro o en contra, ninguna abuelita de un largo periodo ignora a doña Sara García; hubiese sido como renunciar a un principio de identidad antes de conocerlo. Al tanto o no de sus puntos de vista, las madres de varias generaciones se modernizan o se aceptan anacrónicas por rechazar o imitar a sus correspondientes de la pantalla, bañadas en lágrimas y reproches mudos.

De seguro, la primera mamá moderna no tuvo hijos.