Entre lo natural y lo monstruoso: violencia y violación en el cine mexicano de la edad de oro

Julia Tuñón Pablos

Ante la imposibilidad de seguir callando acerca de un delito tan grave como la violación, el Estado ha abierto la discusión pública del tema y ha implementado mecanismos de ayuda a las mujeres afectadas. Se ventilan ahora sus consecuencias, después de estar tanto tiempo encerradas en la vergüenza y la rabia, en el dolor y la impotencia. Se ventila todo lo relativo a ese delito y el olor a rancio de las leyes que supuestamente lo castigan se hace aún más intolerable. Pero el problema no es exclusivamente de las leyes, así éste sea importante, porque la laxitud ha propiciado el acto y su reincidencia.

El hecho de que la violación pase a considerarse un delito a la integridad personal me parece fundamental; sin embargo es evidente que en ella se retratan un conjunto de ideas respecto a la relación hombre-mujer, una moral social fincada en el poder y el sexismo que rebasa la legislación, que se inscribe en la mentalidad. En este nivel el ritmo de los cambios es más lento y difícil que las meras modificaciones formales. Las inercias ideológicas son densas, su pasmo inclina, a menudo, el espíritu a la desesperanza. Los cambios en las leyes ayudarán a conmoverlas, obligarán —espero— a la reflexión, pero creo que se hace también fundamental incidir en una situación más amplia, la que propicia ese acto de poder y violencia, el conjunto de supuestos que no por ser más conocido, por ser aceptado como algo "natural" debe horrorizar menos. La brutalidad que sabemos en la violación muchas veces la aísla, pues en la calificación de "accidente", de "horror" (aunque lo sea) la separamos del mundo que la hizo posible. Horror sería aquello que contradice la norma, lo esperado: un niño de tres cabezas, por ejemplo. Considerar así la violación puede llevarnos a marginarla de una realidad que más que subvertir, expresa. No pretendo equiparar el nivel de gravedad entre violación y violencia cotidiana, pero sí plantear que la segunda permite y propicia la primera.

En la violación el orden parece romperse, pero esto es así en cuanto a la exasperación, el jaloneo al límite, el chorro que desborda el vaso colmado de una manera de vivir. Su exceso obliga a gritar y, a veces, incluso a denunciar el delito. Denunciar ayuda al afectado, pero además permite calibrar la frecuencia del delito y obliga al Estado a actuar. Es importante pero no suficiente para modificar esa corriente profunda de la que el acto se nutre, es decir el sexismo, el sistema de género patriarcal que jerarquiza como superior lo masculino y como inferior lo femenino, que separa en compartimentos las características humanas para ser ejercidas tan sólo por uno u otro sexo, menguando a ambos, estereotipándolos hasta la caricatura, en una arbitrariedad doble: la adscripción de virtudes y defectos y la calificación. Decir, por ejemplo: "El hombre es fuego y la mujer es-

topa: llega el diablo y sopla" es una falacia. Es y no, porque muchos lo creen a pie juntillas y su creencia marca su conducta, la cual es real.

Este sistema de género es un "modelo" que en la práctica social adquiere especificidades históricas, concretas. El violador lleva al límite este orden en el que se le ha educado. Es, por decirlo de alguna manera, más papista que el Papa mismo, toma del sistema lo que le conviene en ese momento clave: deja de lado las consignas patriarcales de protección al débil para ejercer las de autoridad y potencia que sustentan a aquellas. Así, el "horror" no es el acto sino también ese caldo de cultivo que lo ha hecho posible. Desde ahí recuperar la capacidad de asombrarnos del montón de violaciones que las mujeres sufrimos a diario y que hemos dejado de percibir como tales (quizá para poder preservar la salud mental) podría ayudar en la labor de encontrar una solución que abarque más que los problemas legales. Se trata de contextualizar la violación en un sistema de opresión genérica global, para no verla como excepción y poder atacarla por varios flancos.

He querido aquí apuntar algunas formas en que el problema se ha manifestado en el cine mexicano del periodo comprendido entre 1939 a 1952. Parto de la consideración de que el cine tiene un peso importante en la conformación ideológica de una sociedad. El de los años que trabajo se dio en un momento en que la televisión no llegaba a México y eran el radio y la pantalla grande las diversiones que aludían al país moderno que se procuraba en esos años de crecimiento económico. Un México moderno encarnado en figuras que dieran cuenta de las contradicciones que entraña todo proceso de modernización.

El cine alude a la esfera sensible, rodea al espectador de una oscuridad que lo obliga a ver bien la imagen, en un silencio que lo hace escuchar sin distraerse, en un ámbito que propicia la disminución del espíritu crítico, lo que provoca tantos llantos avergonzados, tantas iluminaciones catárticas, tantas copias de actitudes que no resistirían el menor análisis; supe de un alcohólico que argumentaba: "Si Pedro Infante bebía tanto tequila y le gustaba a las mujeres, ¿por qué yo no?" El cine propicia la reproducción de una moral social, pero también retrata una realidad ejercida, mecanismo fundante del proceso de identificación que se requiere para que el público se sienta conmovido. Si Pedro Infante bebe mucho tequila y conquista mujeres puede aludir a un deseo del colectivo, pero también expresa una serie de modos, de usos y costumbres que son los que hacen al espectador reconocer el deseo. El cine no únicamente condiciona, también muestra a una sociedad y sólo desde ahí podrá influir en ella.

En cuanto a la violación, he de decir que en el cine mexicano se enfrenta poco y de manera sutil; se la alude elegantemente y así se elude su brutalidad. Pareciera ser un tema de mal gusto hasta recientes tiempos (me refiero a la película *Violación*, de Valentín Trujillo). En cambio, la violencia se muestra más, en variedad de formas y niveles, en películas cómicas y en dramas, en decires y en haceres; pareciera ser algo que a nadie ofende, porque sólo los límites de ella son horrorosos. Lo delicado es simbolizar, de manera que seguramente los niños que asistían al cine no se enteraban bien a bien de lo que pasaba. En *El rebozo de Soledad* la agresión se da cuando un jinete a caballo (¿aludiendo a la fuerza bruta?) acorrala a Soledad y, después, se sugiere en el rebozo (su virginidad) roto y sucio.

En *La noche de los mayas*, a la incursión del hombre blanco en la choza de la mujer indígena, sigue la imagen de una pequeña y delicada flor pisoteada por su bota. Nada más se menciona, por más que el hecho condicione la trama. Lo no dicho queda como algo inmanejable, como un dolor sordo que impide actuar, como algo de afuera, que "le sucede a otras pero no me pasaría a mí"; el público suele pensar que es mejor no ver cosas feas; al cine se va a distraerse, no a sufrir, como si el horror no fuera el extremo de otras posibles agresiones que la espectadora podía sufrir de su desconocido vecino, y que solucionaba con cambiarse de sillón, con la prudencia de ir acompañada y a la función de tarde o moda, teniendo cuidado con la ropa que se usaba (no fuera a provocar un disgusto), o en la rabia ante un piropo no solicitado. La violencia en la pantalla se mostraba como algo natural y la violación como algo monstruoso, sin que nada mediara entre ellas, soslayando el hecho de que se trata de una diferencia de grado más que de fondo.

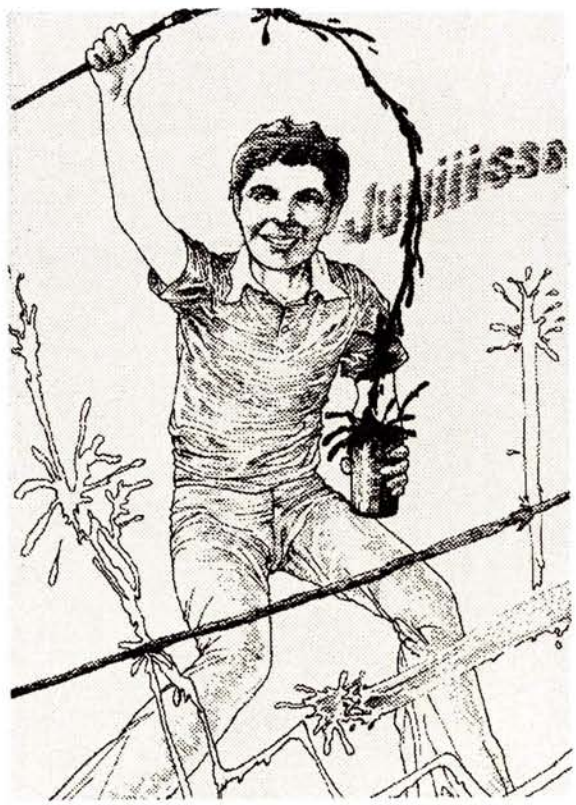
El cine —y el mexicano no es una excepción— se regodea en presentar las relaciones hombre-mujer porque evidentemente es una de las preocupaciones colectivas más comunes y presentes. Hombres y mujeres vivimos en el mismo ámbito, pero somos diferentes, no sólo en lo obvio del sexo sino también en la forma de vivir el erotismo. No es tan claro hasta dónde el peso cultural marca la conducta sexual; si la mujer parece requerir confianza para entregarse y

disfrutar el placer sexual, el hombre necesita menos estímulo y asocia el acto a la agresión y al dominio de otro.

Hasta dónde esto depende de rasgos biológicos o culturales es complejo, pero lo claro es que el sistema de género ha propiciado estos rasgos: en nuestra cultura ser agresivo y dominante se convierte en "ser muy hombre". Se han distribuido las capacidades humanas entre hombres y mujeres: a los primeros les toca el reino de los actos y a las segundas el de los afectos. A los primeros el dominio, el ejercicio de la fuerza y la agresión, a las segundas la obediencia y la sumisión. A los primeros poseer y a las segundas ser poseídas. En la sexualidad, la masculina se considera avasallante, irrefrenable y activa, mientras la femenina provocativa y receptora. De ahí la violación se disculpa: el hombre no tiene control, "él es hombre", hemos oído decir a guisa de disculpa: "el hombre es fuego... y la mujer estopa".

En el cine mexicano estos signos son muy obvios por el uso y abuso de estereotipos. Se trata de personajes en los que se borran las complejidades humanas para convertirse en funciones: se será el bueno o el malo, la mujer será ángel o demonio. El ser función da a los personajes un lugar fijo en la trama y únicamente por el concurso de todos se logrará la complejidad y el desarrollo de la historia. El uno requiere al otro para cobrar sentido: el débil al fuerte, el bueno al malo, el hombre a la mujer. En este cine protagonizado por estereotipos las "esencias" masculina y femenina resultan obvias: la relación entre los sexos será fundamental. Ser hombre será tomar las decisiones, proteger a la mujer. Si esta norma se viola se será villano. No se trata de extremos de la misma situación, sino de opuestos. En *Ustedes los ricos* la chorreada le dice al atarantado: "Para eso eres hombre, para pensar por ella [por Chachita] y remediar sus problemas". Ser mujer implica sostener, requiere capacidad de aguante; el mismo personaje le dice a Pepe el Toro, su marido: "Regáñeme todo lo que quiera, si no descarga su muina conmigo que estoy pa servirle, ¿con quién?" Porque si ser violador implica ser villano, el "bueno" sí puede ser violento sin merma de su función protectora. Pepe el Toro le dice a Chachita (En *Pepe el Toro*): "Yo tendré mi genio, pero nunca me ha oído decir una mala palabra, ni darle el mal ejemplo".

Ser hombre implica la fuerza y el poder que lleva de la mano a la violencia. En *La familia Pérez* la esposa dominaba. Natalia Vivanco de Pérez controlaba



despóticamente a su pobre diablo marido Gumaro, de quien todos ser burlaban... hasta que la trama se encarga de devolverlo a "su lugar". La hija le criticaba: "¡Ay, papá! Es que no te fajas los pantalones. —Sí me los fajo, hija, pero en cuanto la veo se me caen". Cuando la situación hace crisis, Gumaro asume la actitud de dueño: habla con dureza a todos, obteniendo a cambio la sumisión; ordena de mal modo la comida, logrando su platillo preferido; mata al loro y amenaza con seguir con la esposa; la respuesta es dulzura y sonrisas... Parece claro que su error fue tardar tanto en asumir el papel; su descuido ocasionó una serie de problemas que se hubieran evitado. Su esposa aprendió la lección: está dispuesta a ser dócil; ¡hasta se pone moños para parecer joven y gustarle! Su vocabulario se torna ambiguo mientras el de Gumaro se define. Esta película es una comedia, pero sirve claramente de ejemplo para mostrar cómo la fortaleza requiere de la debilidad en una pareja; no pueden tener cada uno su parte y lo correcto es que se distribuya de acuerdo a la costumbre.

Lo expresa bien Amelia en *Bugambilia*, drama de Emilio Fernández. Ella dice, abrumada por pretendientes devotos, que su deseo es encontrar "un

hombre que sólo con mirarme me domine, de esos hombres que no piden jamás, porque todo les pertenece, un hombre fuerte, que a su lado yo me sintiera pequeñita". Si quienes le rendían tributos y atenciones son devaluados, Ricardo, el gallero que cumple sus deseos, inicia el trato con ella en una situación de emergencia: la explosión de la mina donde él organiza el rescate y ella acude vestida de tules blancos y sombrilla. Ricardo grita: "¡Quiten a esas viejas de ahí!", cuando la aparición de Amelia entra y él ordena que se vaya: "¡Me obedece o voy a tener que obligarla...!"

Una hipótesis: supongo que ante el deseo de sentirse débil, muchas de las personas del público, hombres y mujeres, se identificaban con Amelia. Todos tenemos necesidad de expresar la propia debilidad para confiar en otros; el problema en los estereotipos fílmicos es que no se trata de ejercer una faceta (la fuerza o la fragilidad), sino un absoluto que excluye la posibilidad contraria. Se trata de figuras de una sola pieza, sin posibilidad del interjuego: La debilidad de Amelia conlleva automáticamente la fuerza de Ricardo. Todo o nada, sin posibilidades de matices. Esta fuerza masculina se justifica en la teoría particular de protección al débil. Ésa es la teoría. En la práctica sabemos que desde el virreinato ella ha avalado la violencia contra la mujer. Se trata de un aspecto de largo plazo. En el cine mexicano es común no únicamente la verbal, sino también la que tiene forma de golpes, especialmente cuando la historia se desarrolla en sectores populares urbanos, de vecindad. En *Nosotros los pobres* los zafarranchos matrimoniales son comunes, son parte del amor: la chorreada disculpa los malos tratos que su padrastro da a su madre porque "el amor la tiene así". Los golpes parecen recurso socorrido contra mujeres, niños y débiles en general.

En *Callejera*, Clarita, huérfana de madre, vive con su padrastro, borracho empedernido que la muele a golpes frente al estupor de las vecinas. El hombre la considera de su propiedad, así que la regala al vecino Luis, que compone canciones de amor y desamor. "Ya que la defiende tanto —le dice—, ¿por qué no se la lleva? Así me la quito de encima [...] y a lo mejor le da por quererla como a un hija, aunque, viéndolo bien, puede que le sirva para algo más." El músico se la lleva para dedicarla a las tareas de la casa. Pretende educarla y supuestamente la trata bien, pero con la amenaza reiterada de golpearla; la regaña, la culpa de sus dificultades para componer; hasta cuando es afectuoso la riñe: "¡Ya duérmase!" Tanto Clarita como la trama dicen que él es muy bueno, que la trata muy bien..., parece darse una amplia tolerancia al malhumor masculino, ante el cual la respuesta de la mujer debe ser el silencio y la prudencia.

La gravedad de la violencia verbal o física depende de la mujer a la que se dirija. Es menor hacia una mujer "fácil", por ejemplo. En *La oveja negra* el personaje simpático es Silvano, modelo de hijo, de novio, de hombre, que se enfrenta a un padre autoritario y macho. Es decir, se supone que Silvano no es un macho, pero puede insultar a Justina cuando ella lo busca y le insiste, avalado por el hecho de haber tenido con ella vida sexual. Cierto, Justina es la "mala" del filme, es una mujer que actúa, no es sumisa; pero uno se pregunta: ¿la violencia verbal no es tal si se dirige a una mujer mundana? Esta suposición remite a la idea de que es la mujer la que provoca, es su forma de vida la que determina el trato que merece de los hombres. No registré casos de niñas, viejas o mujeres feas violadas; sí la broma del deseo de éstas por serlo. Si el ser joven y hermosa es el motivo, es por aquello de que el hombre es fuego, y el diablo sopla...

Y el diablo sopla en todas las clases sociales. Es la conducta femenina y la calidad moral del hombre la que le da un mayor o menor control. *Necesito dinero* narra las tribulaciones de María Teresa para escapar a su destino de empleada en una joyería. No es tanto de la estrechez de la que quiere huir, sino de la violencia masculina que recuerda en su padre y observa en su cuñado, quien ya en alcoholes alega: "Yo soy muy macho". En su camino se encuentra con Manuel, honesto y pacífico mecánico que estudia para ingeniero, del que se enamora; sin embargo, su ansia de otros mundos casi la hacen caer en las garras de su pretendiente, José Antonio: ya está ella en su departamento, ya ha bebido la droga que la hará olvidar el pudor, cuando irrumpe otra mujer y la urge a que se vaya, que se salve. El tipo golpea a la intrusa. María Teresa huye, pero alcanza a oír el grito desesperado de la mujer: "¡En la cara no!" Ante eso comprende que el dinero no asegura el buen trato masculino y decide aceptar a Manuel.

Esta película muestra también otra idea común: la creencia de que si los hombres actúan así es porque a las mujeres les gusta. Cuando Manuel platica con Lucy, hermana de María Teresa, ésta refiere su desilusión por la que siente distancia de su novio: "A

♦♦♦

mí me gustaría que me tuviera cortita, agarrada de un ala. A las mujeres nos gustan los hombres hombres y no los fufurufos". Como si la hubiera oído, aparece El California y la comienza a abofetear. Manuel interviene con el consabido: "A una mujer no se le pega", pero se encuentra con que Lucy le detiene: "¡Tú cállate!", y dirigiéndose al California: "Mi amor, ahora sí ya eres celoso, ahora te quiero más". Ante los abrazos y ronroneos de la pareja, Manuel opta por retirarse.

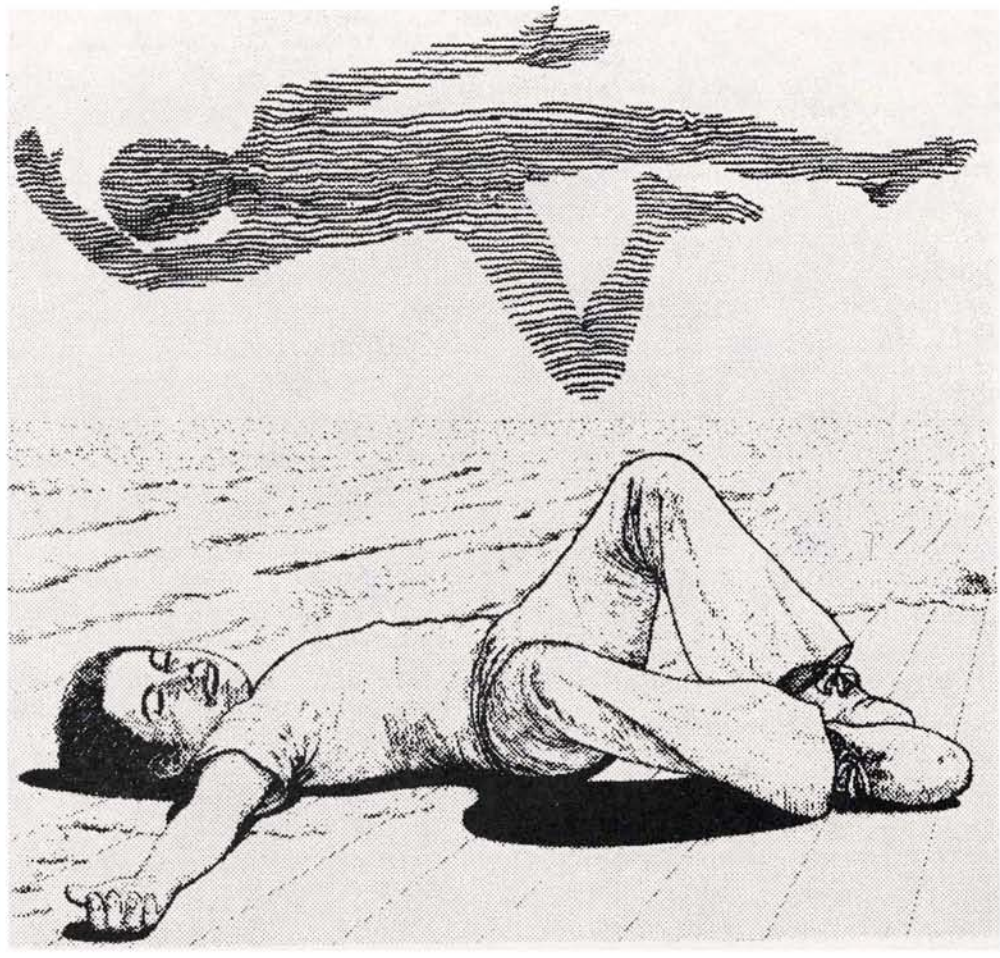
"A las mujeres les gusta". Todos lo hemos oído alguna vez. El cine mexicano lo retoma y lo convierte en código. ¿Por qué les puede gustar? La violencia se presenta como parte del amor. Es una forma del ritual por el que el hombre doma a la mujer. En *El ahijado de la muerte* el protagonista, Pedro, rapta a Marina, la trata con desprecio, le canta una canción ofensiva y, cuando ella quiere defenderse, él la golpea. Su justificación es que, por un malentendido, cree que ella, su novia santa, lo ha traicionado. Los compinches beben a la entrada de la cueva donde se esconden: "Donde no hay trompadas, no hay cariño".

En *Enamorada* —versión de Emilio Fernández de "La fierecilla domada", ubicada en Cholula durante la revolución—, el general José Juan Reyes ha de conquistar a Beatriz Peñafiel. De poco le valen reverencias, canciones, sonrisas. Un día la espera en el atrio de la iglesia y le ruega: ella le da un bofetón; él ríe; ella le da otro; él responde tumbándola de un golpe al piso. También el cura recibe una cachetada al tratar de defender a Beatriz. Cuando comentan lo sucedido y la mujer se muestra enojada, el sacerdote le dice: "¡Con razón! Usted lo provocó. ¿Qué le dijo?" Más allá de que en esta película María Félix representa más a María Félix que a ninguna Beatriz Peñafiel —y eso implica ser una mujer brava y agresiva, muy viril—, lo que aquí importa destacar es cómo se doma a una mujer fuerte. Después de esta escena, arrepentido, José Juan le lleva gallo. La secuencia muestra los ojos de La Doña, su duda, su debilidad, finalmente la sumisión. La dulzura del hombre nada consiguió, pero combinada con su violencia la convence. Logra una vuelta de tuerca en la relación, rompe la tensión del juego amoroso. Beatriz ha sido conquistada. Su lucha interna ya no puede librarla de su destino; la escena final muestra a una mujer sumisa caminando detrás de su hombre a caballo, agarrada de la silla, como cualquier soldadera.

El cine mexicano nos dice, de múltiples formas, que a la mujer le gusta la violencia y que lo que anhela es un hombre que se lo haga saber. La violencia cotidiana es casi un piropo. En *Los tres huastecos* Pedro Infante representa a tres gemelos: un cura, un bandido y un capitán del ejército. Cada uno de ellos representa los matices separados y absolutos que en una persona podrían sugerir una complejidad psicológica. El capitán Víctor es un don Juan que pretende a Mari Toña. Su estilo es agresivo y picaresco. Muy de acuerdo a éste, besa a Mari Toña a la fuerza. Ella se queja ante el cura, Juan de Dios, haciéndole creer que sufrió una violación. El enredo se resuelve con la risa del capitán, la desmentida ante el sacerdote y la consolidación de la pareja; pero uno se pregunta: ¿no es, acaso, un nivel de violación el besar a la fuerza? La aceptación de un hecho así propicia el otro. Si lo uno es motivo de risa, ¿cómo considerar criminal lo segundo?

¿Qué ejemplos tenemos del delito de violación en el cine mexicano? ¿Quién es la violada? ¿Quién el violador? La mujer es la novia, la buena, muchas veces la indígena que repite el estigma de la conquista. En este caso la ofensa merece convertirse en argumento de película. No encontré casos de violación conyugal, seguramente ésta ni se concibe como tal. La mujer "fácil", ¿cómo podría ser violada? La siempre caracterización de la agredida habla del tipo de delito: se ataca el honor, no a la persona, y el más afectado es el candidato a dueño de ese cuerpo femenino que sufrió la agresión: el novio. El violador es el malo, el muy malo del filme. Es tan malo que no parece real, es difícil recordar en esa imagen que el perfil del violador es el de un cualquier hijo de vecino. Es una manera de soslayar la realidad de que la violación está a la vuelta de la esquina, que la realiza un hombre como cualquier otro, con la condición de que haya aprendido literalmente su papel social.

En *Dos tipos de cuidado* no es así: no se sabe quién es el violador, no importa para la trama; su figura es aún más inaprehensible. La desgracia le ocurre a la provinciana que va de paseo a la capital, donde le dan un narcótico. Le sucede como a quien le llega una pedrada, como un accidente común en la ciudad, origen de todos los males. ¿Qué hace una mujer en este caso? Rosario quiso esconderse, sólo pensaba en matarse, quería acabar con todo. Es clara la conciencia —ésa sí muy real— de que la justicia no ayuda. La solución debe otorgarla el hombre, en este caso Pedro Malo, el mejor amigo de quien era su novio, Jorge Bueno, que así salva el honor de su amigo. El hecho de que Pedro Malo besara a la fuerza a



su novia María no pasaba de ser un dato chusco. Rosario se dedica a cuidar a su hijita y a agradecer a su salvador. El hombre debe defender su prestigio ante los otros, el respeto que se le debe y que se muestra en la distancia con la mujer que él lleva.

En *Ustedes los ricos* Pepe el Toro pelea cuando un tipo insiste en bailar con su acompañante; ella está orgullosa: "Nunca un hombre se había peleado por mí. —No fue por usted [contesta Pepe], es que a mí me respetan la hembra que traigo".

Sí, en los casos de violación es al hombre a quien ofenden; a él le toca responder. Ellas lo sufren pero, en el cine, las mujeres son tan sumisas que no lo dicen: lo expresan en una predominancia del sentimiento de ser vencidas. No sé hasta dónde la espectadora se identificaba con ese silencio y esa vergüenza. *Pueblerina* es un caso representativo. Paloma ha sido violada por el cacique del lugar. Su novio, Aurelio, la ha defendido y esto le ha valido pasar seis años en prisión. Vuelve dispuesto a casarse con ella, que se ha aislado en el monte con su hijo, como una "cabra arisca", llena de culpa y vergüenza, y sin hablar con nadie. Sólo baja a misa y a recoger y entregar la ropa de cuyo lavado vive. Sufre, pero nadie se acerca a ella. Cuando Aurelio dice: "Vengo a casarme con Paloma, que es inocente de lo que pasó", los amigos le contestan: "De veras que eres muy macho". Aquí ser muy macho es saber superar un odio que nadie siente más que la propia mujer, pero hacia ella misma.

Cuando el oprimido hace propio el lenguaje de su opresor se puede hablar de una opresión lograda. Paloma rechaza la propuesta de Aurelio. Le dice al cura: "Tenía vergüenza de verlo. Dígale que se fije en una que lo merezca. Él es digno de que lo quiera la más alta de las mujeres. Yo también lo quiero, y por eso me da horror que se manche conmigo". A él le repite el mismo discurso; es una mujer manchada que tiene vergüenza hasta de su sombra. Le ruega: "Mátame, porque debí morir entonces, pero no me recuerdes que soy una basura". Ante tal odio a sí misma el hombre responde sin reproche y Paloma se

convierte en su dócil posesión, muy de acuerdo a los ideales del Indio Fernández.

¿Qué sucede con una mujer violada cuando no hay un hombre que la defienda? Sea violada, o sea su elección sexual, una vez que la mujer no es virgen sólo le queda rodar por la pendiente precisa de la prostitución, rumbo marcado por *Santa* y *La mujer del puerto*. Si es buena, puede lamentarse: "Sólo soy una mujer", en esa apropiación del código machista que se oye con frecuencia, haciendo alarde de un victimismo que provoca, en la imagen fílmica, su extremo, la revancha simbolizada en la figura de María Félix. Ella no responde con llanto sino convirtiéndose en devoradora, destruyendo a todos los hombres que le recuerden la afrenta hecha a ella misma como persona: es su propia venganza y responde con las mismas armas de destrucción. Pero La Doña es especial. Otros personajes no se atreven a tanto. Aun Elena, en *Aventurera*, llena de simpatía y fuerza, se puede vengar de la mujer que participó en su desgracia, la dueña del burdel que se asoció a su verdugo, contra él... poco ha podido hacer.

Creo interesante plantear aquí una película de excepción. La excepción justifica la regla, dicen. Me refiero a *La negra Angustias*, de Matilde Landeta. La película narra las peripecias de una coronela revolucionaria, zapatista para más señas, que es, además, de raza negra. Se trata de una mujer que rechaza serlo, por miedo al amor, por miedo a la muerte que ella siente inseparable del parto, resultado del amor. Desde ahí entra a la revolución y asciende militarmente, hasta que sobreviene la crisis con el enamoramiento hacia su maestro de lectura, un catrín rubio. Aquí nos interesa destacar su posición ante la violación. Angustias estuvo a punto de ser atacada en el campo, pero se defendió matando al agresor con el cuchillo de su padre. Siendo coronela, administra justicia con el castigo de la castración. Lo hace a nombre de la Piedad, la Rosa, la Lupe. Angustias se muestra consciente de los niveles de violencia cotidiana que sufren las mujeres; cuando la coronela está en la cantina compartiendo con la tropa, fumando, defiende a las prostitutas porque "ésas son las que merecen más respeto, porque soportan la peste y la hostilidad de los hombres", y les da dinero para zapatos. Lo anterior puede hacernos suponer que estamos ante una película de corte feminista; no es tal. Las escenas anteriores muestran a una Angustias castradora porque está castrada en su feminidad y que, ante el llamado del amor, se doma; procura cambiar y lo aquí mencionado se convierte precisamente en la conducta a moderar. Quizá con todo este mensaje se abría a la reflexión, no estoy muy segura.

Aunque no entra en el periodo elegido para el análisis, quisiera apuntar aquí algunos elementos de una película contemporánea. Algunos muestran la continuidad del nivel ideológico en cuanto al tema de la violación y algunos apuntan ligeros cambios. Me refiero a la película *Violación*, de Valentín Trujillo, exhibida recientemente en múltiples pantallas del país. Como continuidad puedo marcar básicamente tres elementos, claves por lo demás:

- La figura del violador es extraordinaria. Se trata de un hombre fuera de lo normal por sus facciones, estatura, atuendo y poder. Da una imagen de loco, de enfermo mental; le da por oír música mientras realiza el delito. Tiene incluso dotes adivinatorias, por ejemplo: sabe en cuál de los departamentos de un enorme edificio vive una de sus víctimas. Esto podría deberse a un error de la narración, pero en todo caso, al no explicarse, se sugieren poderes extraordinarios en el sujeto. Si en los años cuarenta el malo malo es el cacique, o el extraño, ahora se trata igualmente de un personaje fuera de lo normal, que alude al "horror", a lo monstruoso, no al común denominador que conforma el perfil del violador. Hasta su nombre es raro: Irán. Si el actor es tan extraordinario, el acto lo es más; es difícil, por tanto, que me suceda a mí o, al menos, si veo a un tipo con esas características he de salir corriendo, y sobre aviso no hay engaño.
- Se liga con la anterior. Mientras la violación queda fuera de lo normal, el hostigamiento que realiza cotidianamente el personaje secundario del filme se considera, a lo más, incómodo para su novia. El chico la persigue ridículamente por su departamento, con el ruego de que le dé una prueba de amor (el público reía). Al menor descuido sus manos avanzan por donde ella le había dicho claramente que no quería que avanzaran. Ella lo reprende con afecto, como corresponde a la travesura de un niño. Es algo latoso pero natural, porque el chico la quiere, *ergo* la hostiga. Se trata de lo opuesto al violador: aquél era altísimo, potente, serio; éste es pequeñito, débil, con lentes y provoca la risa desde su despiste y su torpeza. Aparentemente son lo contrario: uno consigue lo que quiere, calculada y eficientemente; al otro todo le sale mal. ¿Con cuál preferirá identificarse el público masculino?
- El punto central de la trama es la violación, pero la que un hombre realiza contra la novia del bueno, como una venganza hacia otro hombre; todavía aparece mucho como un problema de las relaciones

entre hombres, minimizando así el agravio cometido contra la mujer.

Los cambios que se observan son más sutiles, creo que insuficientes. Se plantea la demanda elemental de justicia ante un delito, y la necesidad de romper el silencio. La denuncia la propicia el varón, porque la mujer parece muy lastimada, física y psíquicamente; se apunta el daño recibido, al menos. Aparece la clara ineficacia y dolo usuales en los canales de la ley, así como el miedo y corrupción en los medios de comunicación. Ante el cierre de los órganos supuestamente adecuados para conseguir la justicia, el protagonista convierte la película en un *western*: debe administrar justicia por sí mismo. Desde ahí la censura que se hace a la beneficencia estatal encierra un doble mensaje, pues ofrece al "bueno" la posibilidad de convertirse en héroe.

La película proporciona datos estadísticos de CAMVAC. Lástima que, en mucho, la trama deforme lo que esa información plantea. Con todo, creo que este filme lleva el tema a sectores populares y eso, *nombrarlo*, es un avance. Haría falta una película con perspectiva feminista, con acceso a las masas.

Para concluir: violencia y violación se ven en el cine mexicano como cosas diferentes. La primera es un mal menor, natural en la relación hombre-mujer, y propiciadora de situaciones que ambos gozan. Siendo así, no es tan grave.

La violación es un delito aislado, terrible, que nunca se entiende bien a bien, cometido por alguien fuera de toda norma. Entre lo natural y lo monstruoso se achica el margen que la mujer y el hombre tienen para cuestionar prejuicios. Desde la oscuridad de la sala las espectadoras recibían mensajes de que les gustaba el mal trato, mientras lo ejerciera el hombre a quien querían, de que eso era natural, les pasaba a todas(os) y era mejor aceptarlo, mientras que la violación era algo remoto de cuyo arreglo debían encargarse los hombres. La espectadora (puedo imaginar) salía del cine divertida y conforme, pero quizá molesta por el exceso de apretujones en la puerta de salida, ocasión de abusos, con cuidado por si se le hacía noche, y atenta a quién pudiera seguirla. Salía pensando que no había aprendido mucho, pero se había distraído un rato... El miedo hasta llegar a casa, bueno, algo natural. ¿Será?♦

Películas citadas

El rebozo de Soledad, 1952. Dir. Roberto Gavaldón. Actores: Arturo de Córdova, Stella Inda, Carlos López Moctezuma.

La noche de los mayas, 1939. Dir. Chano Urueta. Actores: Arturo de Córdova, Stella Inda, Isabela Corona.

Ustedes los ricos, 1948. Dr. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Evita Muñoz, "Mantequilla".

Pepe el Toro, 1952. Dir. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Irma Dorantes, "Mantequilla".

La familia Pérez, 1948 Dir. Gilberto Martínez Solares. Actores: Sara García, Joaquín Pardavé.

Bugambilia, 1944. Dir. Emilio Fernández. Actores: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Julio Villarreal.

Nosotros los pobres, 1947. Dir. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Evita Muñoz, Blanca Estela Pavón.

Callejera, 1949. Dir. Ernesto Cortázar. Actores: Marga López, Fernando Fernández, Manuel Dondé.

La oveja negra, 1949. Dir. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Fernando Soler, Dalia Íñiguez.

Necesito dinero, 1951. Dr. Miguel Zacarías. Actores: Pedro Infante, Sara Montiel, Irma Dorantes.

El ahijado de la muerte, 1946. Dir. Norman Foster. Actores: Jorge Negrete, Rita Macedo.

Enamorada, 1946. Dir. Emilio Fernández. Actores: María Félix y Pedro Armendáriz.

Los tres huastecos, 1948. Dir. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, "Tucita".

Dos tipos de cuidado, 1952. Dir. Ismael Rodríguez. Actores: Pedro Infante, Jorge Negrete, Yolanda Varela.

Pueblerina, 1948. Dir. Emilio Fernández. Actores: Columba Domínguez, Roberto Cañedo.

Santa, 1931. Dir. Antonio Moreno. Actores: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Donald Reed.

La mujer del puerto, 1933. Dir. Arcady Boytler. Actores: Andrea Palma, Domingo Soler.

Aventurera, 1949. Dir. Alberto Gout. Actores: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma.

La negra Angustias, 1949. Dir. Matilde Landeta. Actores: María Elena Marqués, Ramón Gay, Agustín Insunza.

Violación, 1989. Dir. Valentín Trujillo. Actores: Valentín Trujillo, Olivia Collins.