



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

JORGE NEGRETE "EL CHARRO CANTOR" Y
LA REPRESENTACIÓN DE LA MASCULINIDAD
HEGEMÓNICA EN EL CINE DE ORO
MEXICANO, 1941-1953

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciada en Historia

PRESENTA:
Ana Isis Solís Nuñez

ASESORA:
DRA. JOSEFINA MANJARREZ ROSAS



PUEBLA, PUE.

NOVIEMBRE 2014

ÍNDICE

Introducción.....	7
Capítulo 1. El surgimiento de la masculinidad hegemónica dentro de la sociedad mexicana.....	41
1.2 La sociedad y el gobierno.....	47
1.3 La educación.....	56
1.4 Los intelectuales y artistas.....	64
1.5 La radio.....	67
1.6 La música eterna compañera del charro.....	74
1.7 El cine.....	80
Capítulo 2. “Yo soy el charro mexicano, noble, valiente y leal”. Biografía de Jorge Negrete.....	86
2.2 De amores y desamores de Jorge Negrete.....	89
2.3 <i>No basta ser charro</i>	95
2.4 <i>Yo no suplo a nadie</i> ... los comienzos del charro cantor.....	97
2.5 El galán exitoso, inicio de su carrera actoral.....	102
2.6 Los orígenes de Jorge Negrete.....	105
2.7 <i>Si muero lejos de ti</i> ... sus últimos días.....	108
2.8 El señor Secretario de conflictos, su paso por La ANDA.....	111

Capítulo 3. “ <i>El charro más mentado de todo Jalisco por bravo, jugador, enamorado y todo lo demás</i> ”. Análisis de la filmografía de Jorge Negrete.....	117
--	-----

3.2 1941 el despunte del charro en el cine, el año de ¡Ay Jalisco no te rajes!.....	120
3.3 Hombres fuertes de voluntad: la reafirmación del “ser mexicano”.....	132
3.4 Más allá de ser charro: autocrítica del charro mexicano.....	143
3.5 El caballo, la mujer y la pistola no se prestan.....	158
3.6 <i>El Rapto</i> , masculinidad hegemónica frente a frente.....	168

Epílogo

Dos tipos de cuidado ¿dos tipos de charro?.....	187
---	-----

Anexo.....	197
------------	-----

Fuentes.....	208
--------------	-----

Bibliografía.....	210
-------------------	-----

Agradecimientos

Después de haber concluido la elaboración de esta tesis, escribo estas líneas para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda y apoyo han colaboraron directa o indirectamente en la realización del presente trabajo de investigación. Empezando con el Colegio de Historia, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, por el soporte institucional dado para la realización de esta investigación y facilitar sus instalaciones durante toda mi preparación universitaria.

A mis maestros que compartieron sus conocimientos a través de las diversas clases que recibí durante mi formación, en especial a la Doctora Erika Galicia Isasmendi porque desde mi temprana formación dentro el nivel medio superior logró avivar más el gusto por la Historia a través de su clases y que años después me permitió saber que era la carrera que deseaba estudiar.

Agradezco la orientación, el tiempo, la confianza, las recomendaciones y críticas de la Dra. Josefina Manjarrez Rosas, quien amablemente, aceptó ser mi asesora de tesis y contribuyó con el vasto conocimiento que cuenta sobre el tema, la experiencia y la paciencia con la que siempre me trató durante este proceso.

A la Dra. María del Carmen García Aguilar y nuevamente a la Dra. Erika Galicia Isasmendi, por brindarme parte de su tiempo al acceder a ser mis lectores

de tesis, por sus atinados comentarios y por formar parte del jurado en el examen profesional.

A los directores de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, la del Área de Ciencias Sociales y Humanidades “José Revueltas”, la del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Casa Amarilla”, la Central Universitaria de la BUAP, de la Hemeroteca Nacional Digital de México, la Cineteca Nacional y a la Fílmoteca de la UNAM no sólo por facilitar sus instalaciones y el material documental y bibliográfico que albergan en sus instituciones sino a la vez por el trato y guía amable y rápido que tuvieron ya que eso de igual manera ayudó en mi investigación.

A Liz, Paty, Marisol, Flor, Ramón, Eliana y Enrique no sólo por ser compañeros y compartir el interés por el conocimiento de las Humanidades, sino por ser amigos pacientes y comprensivos que siempre estuvieron ahí para ayudarme, comprenderme, aconsejarme, animarme, pero sobre todo, brindarme su apoyo y su cariño desde el momento en que los conocí, hasta estos días en los que se culmina una etapa más de mi vida académica.

Por último, quisiera agradecer infinitamente a mis padres, por apoyarme desde el momento en que decidí estudiar esta carrera, de quienes he aprendido que a base de esfuerzo se pueden lograr muchas metas y además por darme su amor, por animarme cuando lo necesité, por estar ahí siempre para mí, por ser mi mejor ejemplo en la vida; y un agradecimiento especial a mi abuelita que aunque ya no esté presente, es quien ha sido mi mayor inspiración, ya que sin darme

cuenta el interés de donde surge este trabajo viene de la experiencia y convivencia que tuve con ella hace ya muchos años.

INTRODUCCIÓN

El cine como sabemos es un medio de comunicación trascendente que ha tenido diferentes épocas y formas en las cuales manifiesta una poderosa influencia dentro de la sociedad mexicana, en el caso del cine mexicano la época más reconocida incluso mundialmente es la llamada “época de oro” que para fines prácticos diremos que abarca de mediados de los años treinta a principios de los años cincuenta.

No es de extrañar que existan toda clase de trabajos académicos sobre esta época y sobre el cine mexicano en su conjunto y al tratar de contribuir a este campo me topé con varias cuestiones interesantes.

Sin duda la forma en que llegué a este tema de investigación no difiere de la de mis demás compañeros historiadores, en un inicio contemplaba investigar a un solo director y centrarme en la ideología que promovía a través de sus películas sin embargo, para entender como se ha estudiado, investigado y escrito el cine a través del lente de la Historia comencé a leer varios libros sobre este tema hasta llegar al escrito de Julia Tuñón titulado: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen 1939-1952* (1998) el cual, al comenzar a leerlo, me fue creando varias interrogantes como: si el papel de la mujer se puede distinguir de diversas maneras ¿qué pasa con los hombres? ¿Existe sólo una forma uniforme de representación de ellos en los films? ¿o es que acaso al igual que en el modelo del estudio de Tuñón, los hombres al igual

que las mujeres, dentro de los films mexicanos pudieron ver reflejados aspectos, actitudes y formas de ser que llevan a conformar la idea del “ser hombre”?

Cuando comencé a trabajar en este tema, en primer lugar me di cuenta que la representación de la masculinidad en el cine tiene estrecha relación con la conformación del Estado mexicano y de los estereotipos nacionales que se comenzaban a conformar para la unificación del país; es así como encontré que la masculinidad hegemónica primeramente dentro de la sociedad mexicana está íntimamente ligada a la imagen del charro.

Después de analizar cómo o de qué manera se fue conformando la imagen del charro y encontrar que más de un factor interviene para ello, cuando comienzo a analizar ésta figura dentro del cine fue inevitable no relacionarla con varios artistas que la industria cinematográfica vio florecer en los años cuarenta principalmente y que algunos incluso tuvieron proyección internacional. Me refiero obviamente a los actores Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar, Tito Guizar, sin embargo, serán sin duda alguna sólo Jorge Negrete y Pedro Infante los mayores exponentes y explicaré por qué.

Durante la investigación el tema tentativo era *“La representación de la masculinidad en el cine mexicano de oro: Jorge Negrete y Pedro Infante”* es decir en primera instancia consideraba hacer una comparación de los dos máximos exponentes del charro mexicano que por ende es la imagen que se relaciona con la masculinidad.

Como se mencionó anteriormente cuando encontré la relación que existe entre la figura del charro como principal modelo de masculinidad, se transforma en una masculinidad hegemónica que surgió al tiempo en el que se comenzaba a conformar el Estado mexicano y para crearla y difundirla se utilizaron varios medios existentes hasta ese momento como lo fueron: el cine, la radio y la prensa o el periódico.

En el cine, la razón que fue inicial de esta tesis, para los años de 1930 y 1950 sin duda la imagen del charro fue representado por Jorge Negrete y podemos considerar su película protagónica *Ay Jalisco no te rajes* (1941) como el inicio de toda una serie de películas que retomaran al charro como muestra de lo que es “ser mexicano” y será una imagen que se llevara al extranjero.

Cuando comencé a relacionar las características que presentaban los personajes que interpretaba Jorge Negrete siendo charro con las actuaciones de Pedro Infante igualmente de charro comencé a notar ciertas diferencias en cuanto a actitudes y formas de representación masculina es por ello que separé a Pedro Infante de la masculinidad hegemónica y la que él representaba la llamé una masculinidad emergente, sin embargo al tratar de entender cómo se manejaba esta masculinidad que representaba Infante me di cuenta que primero tenía que enfocarme, profundizar y entender que significó y cómo se conformó la masculinidad hegemónica que representó Negrete en el cine.

Fue así como se redujo el propósito de este trabajo de investigación y me enfoque sólo en entender cómo se representa la masculinidad hegemónica en el

cine a través de los personajes que interpretaba Jorge Negrete durante la llamada “época de oro del cine mexicano”.

Lo que busco en este trabajo, es que a través de las películas que son la fuente de este análisis, es entender cómo se llega a representar al género masculino, visualizar y entender cómo es que se va conformando la masculinidad hegemónica y por supuesto sin dejar de lado las otras masculinidades que se representan en el cine mexicano, ya que serán éstas las que le den un mayor realce a la masculinidad hegemónica que se intenta analizar y entender en este trabajo.

Se podría visualizar cierta temporalidad cuando se hace referencia a “la época de oro del cine mexicano” y podríamos presuponer que como muchos autores abarcaría un rango de casi 11 años desde 1936 año en que salió *Allá en el Rancho Grande* hasta 1947 año en el que el cine mexicano logro un despunte incluso internacional, entre otras cosas, por la forma en la que contaba sus historias y melodramas.

Sin embargo, para este trabajo y como lo indica el título, nos ubicaremos más entre los años de 1941 a 1953 que es el año en el que Jorge Negrete logra filmar su última película *El Rapto* la cual protagonizó con María Félix; se hace un corte aquí, como se explicó anteriormente, puesto que en parte es precisamente a Negrete a quien se expone como el representante de una masculinidad hegemónica que se verá reflejada en la pantalla grande a través de los diversos personajes que logra interpretar.

Es decir, quiero saber y entender en primer lugar ¿qué es la masculinidad hegemónica? En segundo lugar a grandes rasgos ¿Cómo surge la masculinidad hegemónica o más bien como se conforma la idea de una masculinidad hegemónica dentro del cine mexicano de oro? ¿Qué es y con quién se representa la masculinidad hegemónica en el cine de oro mexicano? ¿Cómo se diferencian las representaciones de las diversas masculinidades?

Lo primero que llama la atención seguramente es la mención del término “masculinidad hegemónica” lo cual nos hace preguntarnos ¿acaso no es una sola masculinidad la que conocemos o reconocemos? Si le preguntáramos a cualquier persona qué entiende por masculinidad, nos responderían que el ser masculino mexicano es el macho, si el típico “macho mexicano” y la mayoría lo relaciona sólo con el sexo masculino otorgándole la principal característica de ser dominante.

Dentro de la sociedad mexicana actual no es desconocida esta relación hombre-macho-mexicano la cual nos hace, la mayoría de las veces, tener la idea errónea de que sólo existe un “tipo de hombre” y por ende un solo tipo de representación de éste.

Cuando investigamos en diccionarios para poder entender el significado de la masculinidad encontramos referencias como esta: adj. Que está dotado de órganos para fecundar °Relativo a este ser °Propio del varón °fig. Varonil, enérgico °Gram. Gén. Masculino. Sin embargo al profundizar en el tema encontramos que la explicación y definición de este término es más complejo va más allá de esto.

Breve acercamiento a los Estudios de Género

Cuando comenzamos a adentrarnos en el tema de las masculinidades encontramos que forman parte de los llamados Estudios de Género los cuales como sabemos son aquellos que abarcan desde la concepción más general de la teoría de género y la perspectiva de género hasta problemas más específicos como la situación política, económica y social de la mujer, generalmente han sido abarcados por académicas algunas pertenecientes al movimiento feminista.

El concepto de género a grandes rasgos se refiere al conjunto de valores, atributos, roles y representaciones que la sociedad asigna a hombres y mujeres. Otra definición de género bastante amplia y generalizada que podemos retomar es la proporcionada por el INSTRAW, la cual es la siguiente:

“Género se refiere a la gama de roles, relaciones, características de la personalidad, actitudes, comportamientos, valores, poder relativo e influencia, socialmente construidos, que la sociedad asigna a ambos sexos de manera diferenciada. Mientras el sexo biológico está determinado por características genéticas y anatómicas, el género es una identidad adquirida y aprendida que varía ampliamente intra e interculturalmente. El género es relacional ya que no se refiere exclusivamente a las mujeres o a los hombres, sino a las relaciones entre ambos.”(INSTRAW, 2006)

Para la feminista Marta Lamas el concepto de género ayuda a comprender que muchas de las cuestiones que pensamos que son atributos “naturales” de los hombres o de las mujeres, en realidad son características construidas

socialmente, que no tiene relación con la biología. Así, a partir de poder distinguir entre el sexo biológico y lo construido socialmente es que se empezó a generalizar el uso de género para hacer referencia a muchas situaciones de discriminación de las mujeres, que han sido justificadas por la supuesta anatomía diferente, cuando en realidad tienen un origen social. (Lamas, 2006)

Los Estudios de Género manejan los conceptos tanto de estereotipo como de arquetipo para apoyar sus investigaciones siendo así considero oportuno señalar que significa la palabra estereotipo y así poder visualizar como la utilizaremos en este trabajo de investigación.

Para poder definirlo de una manera simple podemos decir que el estereotipo es una imagen convencional que se ha acuñado para un grupo de gente, es decir, es la forma habitual en la que se hace referencia a un grupo de gente y que resulta de fácil reconocimiento.

Los estereotipos también permiten la fácil comunicación y entendimiento de ideas sobre determinados grupos lo que hace suponer que la mayoría está familiarizado con el estereotipo del que se quiere hacer referencia.

¿Por qué retomar a los estereotipos como objeto de estudio para los estudios históricos? Porque como sabemos o podemos diferir los estereotipos son creados por la sociedad en su conjunto y la forma más directa igualmente de difusión es a través de los medios de comunicación.

Los medios de comunicación son excelentes vehículos para transmitir estereotipos. No sólo nos los transmiten, sino que continuamente modifican las imágenes para adaptarse a los cambios de las audiencias, de forma que éstas sean parcialmente responsables en la creación de los mismos. (McMahon, 1997: 153).

Tanto el cine como la radio, la literatura popular, los periódicos, los comics y ahora la televisión, todos tienen una tendencia a visualizar estereotipos en mayor o menor medida (McMahon, 1997: 149), sin embargo, como sabemos, tampoco se crean los estereotipos de una manera consiente; suelen surgir lenta y sutilmente. Reflejan las posiciones relativas de poder de los grupos competitivos dentro de la sociedad y justifican la importancia de los grupos dominantes (McMahon, 1997: 148).

Es decir, lo interesante de los estereotipos es que también pueden servir a los intereses de algunos grupos dominantes en desmerecimiento de otros como en el caso específico de las mujeres.

Siendo así y partiendo de que el concepto de género es una construcción social, histórica y cultural, que se montaba sobre los cuerpos biológicos (sexuados: mujer o varón) a través de la educación, la familia, la escuela, la socialización temprana. Esto implica interrogarse sobre ciertos aspectos de la simbolización cultural de la diferencia sexual, iluminando las relaciones sociales entre los sexos. Este enfoque tiene fuerza y todavía es válido en la medida en que reconoce el estatuto simbólico de la cultura y distingue entre el orden de lo

imaginario y el de lo real. El género no se identifica con el sexo, ni tampoco se refiere a los individuos sino más bien a un sistema de relaciones binarias de poder. Se afirma que las mujeres han sido y son oprimidas y necesitan sentirse capaces de tomar las riendas, las decisiones en sus propias vidas y por otro lado, los varones necesitan cambiar su propia conducta. Pasemos a analizar qué son y cómo surgen los estudios sobre masculinidades.

¿Masculinidad o masculinidades?

Este tipo de abordaje historiográfico comienza partiendo del llamado feminismo retomando el concepto de otredad; del feminismo se utilizaran varios de sus métodos de análisis para poder replantear las cuestiones básicas de ¿qué es ser hombre? Y ¿qué son las masculinidades?

Los estudios sobre masculinidad o los también conocidos en América Latina como los *Men's studies* surgieron durante los años ochenta primero en Europa y Estados Unidos tienen como objetivo principal detectar el conflicto que enfrentan los hombres ante los cambios en la identidad masculina. Se considera que en los estudios sobre masculinidad el eje central de análisis es el poder, concepto fundamental en el estudio de género y, particularmente relacionado, en el campo de la masculinidad.

Robert W. Connell (2003) señala que para entender la masculinidad necesitamos centrarnos en los procesos y relaciones a través de las cuales los

hombres y las mujeres viven vidas ligadas al género. En este sentido, la masculinidad es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio y los efectos de dichas prácticas en la experiencia corporal, la personalidad y la cultura.

Lo que se busca con estos estudios es tratar de entender que la construcción del rol del hombre que va a ser socialmente reconocido y se va formando gracias a la tradición, el sistema político, social y cultural en las cuales encontramos influencia de diferentes entornos como la familia, la escuela, el grupo de igual y los medios de comunicación, con esto podemos decir que ya que es una construcción social y creación cultural al igual que la misma sociedad no es estática.

Se entiende que la masculinidad no es una posición fija, sino condicionada por diferentes factores como: la clase, la raza, la edad y la orientación sexual; y que al igual no es exclusiva de los hombres, ya que las mujeres también la reproducen; y tampoco logra ser totalmente universal porque en cada contexto existen condiciones culturales muy diversas que generan formas específicas de opresión de género.

Como se mencionó anteriormente la característica central del análisis es el poder puesto que de acuerdo a la teoría feminista, serán la violencia y la sexualidad los factores en los que se podrán notar con mayor precisión el ejercicio de esta característica.

Y como dice Gledymis Fernández el poder no es algo dado, demuestra la existencia de hombres que también pueden ser oprimidos por el patriarcado al no cumplir las expectativas que impone el sistema (Fernández, 2011).

La masculinidad tiene su base más profunda en la creencia de que los hombres son poseedores privilegiados de un secreto que les concede la supremacía sobre las mujeres. Bourdieu (2000) advierte que ser hombre es encontrarse en una posición de poder. Para Kimmel (1997) la definición hegemónica de virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder. Se asocia la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable y ostentando control. Tal definición desarrollada por la cultura perpetúa el poder de los hombres sobre las mujeres y particularmente sobre las minorías sexuales y raciales.

Es necesario reinterpretarla para hacer evidente que los hombres aparecen como actores sociales que adquieren formas a partir de expresiones de géneros; es decir, separar a los hombres como seres humanos para interpretar su desarrollo histórico en su condición de seres genéricos, como entidades sociales individuales y colectivas.

En el ámbito académico, el análisis de género también es concebido como un nuevo enfoque que permite reinterpretar las relaciones sociales de una forma más democrática al incluir las experiencias, las necesidades y los intereses tanto de hombres como de mujeres.

Es justo aquí donde nuestra disciplina se hace presente, dentro de los estudios históricos los trabajos sobre masculinidades son aun recientes, escasos y muchas de las veces incluso desvalorizados por creer que aún no tienen una suficiente solidez metodológica ni la suficiente aportación académica, sin embargo pese a esto, es en realidad un gran campo aún por explorar para los estudiosos de la historia.

Ciertamente podemos atinar a afirmar que los estudios sobre los hombres o sus representaciones no es tema recurrente en investigaciones de índole histórico, a pesar de ello existen varios modelos y acercamientos de investigaciones hechas por historiadores los cuales han manejado la representatividad de la masculinidad dentro de los ámbitos culturales, sociales y políticos.

Las masculinidades como nuevo campo para el historiador

El estudio de los hombres o Men's studies dentro de las ciencias sociales se desarrollo en el siglo XX y como lo indica Robert W. Connell se hará con base en tres proyectos importantes que tienen como objetivo la construcción de una "ciencia de la masculinidad".

El primero de estos proyectos se basó en el "conocimiento clínico adquirido por terapeutas" y los conceptos conductores derivados de la teoría freudiana; el segundo se basó en la psicología social girando en torno a la "enormemente

popular idea del rol o papel sexual” y finalmente el tercero, que es el incluye las “nuevas tendencias de la Antropología, la Historia y la Sociología”,

El estudio de las masculinidades desde la perspectiva histórica nos permite realizar cuestionamientos sobre las instituciones, el poder, la dominación y las luchas sociales; así como también manejarnos a través de la otredad y entender el ser y el “deber ser” femenino, ya que al saber más acerca de los hombres facilita conocer y entender más sobre las mujeres y viceversa.

Del mismo modo, afirma Sergio Moreno Juárez en su tesis, el estudio de las masculinidades desde la Historia, supone poner en constante cuestionamiento la definición misma de masculinidad, las variadas formas de ser hombre, la naturaleza del género como punto de partida, debido a que las masculinidades son “construcciones históricas” en “procesos dialecticos donde la coyuntura y la larga duración se entrelazan y se manifiestan con mayor claridad en las luchas de representaciones de los grupos sociales” (2007).

Es decir, la relación historia-masculinidades va encaminada a explicar la crisis de la identidad masculina a través de los registros en las transformaciones culturales que cuestionen o transgredan los principios aceptados que definen el perfil general del ser hombre y en nuestro caso específico dentro de la sociedad mexicana de mediados de los años 30’s hasta principios de los 50’s.

La disciplina histórica reconoce a la masculinidad como expresión global, algunos estudiosos como Kimmel y Badinter explican que la masculinidad se manifiesta de diversas formas a lo largo de la historia y que dependen en todo

caso de las estructuras culturales de las cuales se van a sustentar la sociedad que se estudia.

Otra de las aportaciones que tiene o que le da la disciplina histórica al estudio de las masculinidades es la capacidad de poder abordar las diversas manifestaciones de masculinidad, de virilidad o de ser hombres, a partir de una perspectiva sociocultural, muchas de las cuales pueden ser la contraposición al modelo hegemónico.

Lo anterior podría comenzar a responder a la interrogante ¿cómo innovar a partir de la Historia? la cual se plantea la Dra. Elva Rivera Gómez en el Vol. V de la Revista electrónica *La Manzana*, en el cual ella afirma con respecto a la pregunta que desde hace muchos siglos la Historia Universal, que principalmente es la historia de Europa, es parte del árbol del conocimiento que tiene sus raíces en lo más profundo del suelo patriarcal. Desde la Sinrazón masculina, como menciona Víctor Siedler (2000), la Historia se construye y enseña como una disciplina de las Ciencias del Hombre que refuerza, bajo una aparente neutralidad, la dominación masculina. Más allá de proporcionar una lista de acontecimientos fechados, la “Historia Universal” reitera los relatos de las grandes guerras, de las invasiones y sangrientas revoluciones llevadas por grandes hombres conquistadores, dictadores, héroes revolucionarios y pensadores desde el punto de vista de los vencedores. (Rivera, 2011)

Es decir apunta a cómo es que la historia, el relato de los acontecimientos es visto desde una perspectiva masculina. Sin embargo durante los últimos treinta

años del siglo XX experimenta una revolución de paradigma, la que conocemos como la “Nueva Historia” la cual surge con Peter Burke.

La historia tradicional declaraba que debía fundamentarse en el documento, en sólo lo escrito en papel como prueba de veracidad, pero con los Annales este tipo de enfoque cambio, así no sólo se comenzaron a incorporar nuevas fuentes sino también diversos temas como la vida cotidiana y privada y a las mujeres, tiempo después surgirían los estudios sobre las identidades donde una de las más sobresalientes sería la femenina.

Así pues podemos afirmar que, ya que el estudio de las masculinidades desde la historia se encuentra dentro del marco de los estudios multidisciplinarios se llega a nutrir de otras ciencias sociales y a su vez puede hacer uso de diversos métodos y fuentes, como por ejemplo, fotografías, audio, videos e incluso artículos u objetos, todo esto se permite siempre y cuando los trabajos de investigación dejen entrever el comportamiento estereotipado o normado del “deber ser” masculino en cualquier época y sociedad; es decir se utilizaran como elementos de apoyo.

Sin embargo, también hay que puntualizar que a pesar del aporte de trabajos como los de Bourdieu, Foucault y Connell al cuestionamiento sobre la masculinidad hegemónica y que contribuyen a la historia, dentro de nuestra disciplina estos temas aún no han tenido la suficiente aceptación puesto que se les siguen cuestionando su aporte al campo y debido a esto aún son escasos los estudios sobre la construcción de esta identidad masculina.

Así encontramos que los principales ejes de investigación de los estudios de masculinidades son: estereotipos y mitos de la masculinidad, sexualidad, machismo, familia y rol de proveedor económico, patologías masculinas y la construcción de la identidad masculina a través de los discursos. Todos estos han sido estudiados, analizados y abordados desde la perspectiva de estudiosos como Robert Connell, Joan Scott, Pierre Bourdieu y Víctor Seidler.

Ahora bien tenemos la disciplina histórica junto con la teoría (masculinidades) sólo nos resta aclarar la principal fuente que se utilizará en esta investigación: el cine tanto en su relación con los estudios históricos en conjunto con las masculinidades.

El cine como fuente para el historiador

Dentro de esta temática del cine encontramos que los estudios sobre este medio de entretenimiento tiene gran aceptación entre la comunidad académica visto como producto humano y revelador de representación de la realidad en la que se encontró inmerso.

A pesar de dicha reciente aceptación aún existen esporádicos debates sobre la sustentabilidad del cine para la disciplina histórica que generalmente oscilan en torno a 3 preguntas: ¿hasta qué punto el cine permite entender la Historia seria? ¿Cuál es valor histórico del cine? Y ¿El cine refleja la historia o la deforma?

Lo que nos interesa más en este trabajo sería explicar o aclarar la segunda pregunta puesto que hace referencia al valor del cine como documento o testimonio histórico. El valor del cine para el conocimiento de la Historia depende de dos factores:

- 1) La capacidad del espectador para entender la película e interpretarla como una manifestación más en un momento histórico determinado así como su capacidad para seleccionar y distinguir los elementos del argumento de una película que realmente tiene valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y que sólo sirven a la narración.
- 2) El uso crítico que el historiador haga del cine como herramienta para enseñar Historia. Ese uso exige una capacidad crítica y de selección no sólo de los elementos históricos del argumento sino también de los restantes elementos que componen una película.

Para el caso de este trabajo de investigación en particular lo que nos interesa sería el primer punto, ya que como historiadora, trataré más adelante de analizar, entender y darle la importancia histórica a cada película de acuerdo con una visión de estudio de género, y como dice el párrafo, tratando de discernir cuales son los elementos que sirven para entender la importancia histórica tanto de la película en sí para su tiempo y lo que representa a través de la historia que está contando.

Posiblemente uno de los factores que contribuye al debate también puede ser la capacidad única que tiene el cine para crear arquetipos perdurables en el imaginario colectivo de los espectadores.

Y dentro de ese mismo debate encontramos también la “historicidad” del cine, esto se debe principalmente a la naturaleza del mismo como plasmación de “imágenes en movimiento” lo que acerca al arte cinematográfico más a la vida real que otras manifestaciones artísticas, como la escritura, la pintura o la literatura.

El historiador francés Marc Ferro ha puesto en evidencia con gran claridad que el cine puede ser visto como fuente, es decir, como factor de documentación histórica (y esto es válido tanto para los films documentales como para los de ficción) y como agente de historia.

Es decir, como cualquier otra fuente, el cine puede ser tan revelador por lo que dice explícitamente como por lo que no dice o no se le permite decir. Las películas, como cualquier otra realización humana, tienen una intensión y no siempre será el reflejo de la realidad sino parte de la mentalidad de los hombres que la han hecho y de la época en que vive.

El especialista Martin A. Jackson ha definido mejor la cualidad del cine antes mencionada de la siguiente manera: “el cine tiene que ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX, en la medida que refleja ampliamente las mentalidades de los hombres y las mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo”.

De este modo, el realismo puede tomarse como aquella actitud de disposición del artista que le permite no someterse incondicionalmente a la realidad sino tomar de ésta tan sólo su esencia y, más aun, una esencia concreta

y determinada, que no se refiere a otras posibles esencias como la filosofía, la doctrinaria, etcétera, sino que con precisión es la esencia estética.

Así mismo, encontramos esta afirmación de Esteve Rimbau sobre la importancia del Cine como fuente para los estudios históricos: “todo film constituye un reflejo histórico del contexto en que ha sido realizado. Si además, este film aborda un tema histórico pretérito, la articulación cine/historia se produce a un doble nivel: el del film como instrumento de análisis y reproducción de un hecho histórico, y también como paralelo reflejo contemporáneo de las circunstancias históricas en el momento de sus producción” (Rimbau, 1983:67).

Con lo anterior se podría afirmar que, el cine, como producto cultural ya tiene una importancia histórica de su tiempo y que tendría doble valor para el historiador si este además narrará un hecho histórico y así tendría dos vertientes de investigación, el hecho histórico y como lo presenta el film y las circunstancias atenuantes que permitieron la creación de dicho film en ese momento, es decir todo lo que hay detrás hablando cultural, social, económica e ideológicamente.

Para un mejor estudio sobre cine, los géneros cinematográficos constituyen una herramienta muy útil ya que gracias a estos se pueden clasificar los films y para hacerlo se toman en cuenta dos aspectos: lo externo y lo interno, como lo externo Leonardo García Tsao se refiere a los signos visibles, a lo que se ve en la pantalla y lo interno se refiere a cuestiones de tono o tratamiento.

En la tesis de José Pablo Acuahuitl Asomoza (1999) existe también una clasificación de películas pero más específica para el caso mexicano la cual la cita

de un libro de Sergio Alegre y Robert A. Rosenstone, esto en cuanto a que tratan de explicar las diferentes características del relato histórico del cine.

En primer lugar aparecen las películas de ficción histórica o romance histórico, éstas sitúan su narración en el pasado pero sin intentar dar una interpretación de los hechos. Por lo general, el punto central de la trama es sobre dos personajes que se enamoran teniendo como escenario los acontecimientos históricos.

Los siguientes son los filmes de reconstrucción histórica los cuales reflejan la época en que son realizados: sus gentes, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir, e incluso de hablar.

En tercer lugar están los films de reconstrucción histórica o experimental, son aquellos que abordan desde un punto de vista distinto al romántico la historia. Sus características (en la mayoría de ellos) son la de realizar filmes con poco presupuesto más de una interpretación de los eventos y dar un *“mundo múltiple, complejo e indeterminado”*, expresando su voluntad de “escribir historia en imágenes”, cuestionan el presente buscando respuestas en el pasado, y otros como los cineastas del tercer mundo rompen los códigos de representación hollywoodenses. (Acuahuitl, 1999)

De acuerdo a esta clasificación, el historiador puede dar un punto de partida dentro de su investigación puesto que si sabe identificar el tipo de género al que pertenece su fuente filmica sabrá la constante trama que tendrá que analizar, de igual modo es como podría comenzar a desentrañar o entender cómo podría

utilizar el film como herramienta de enseñanza, ya que como sabemos, *el cine es un medio de comunicación de masas y una forma de expresión artística con valor documental, adquiere una indiscutible utilidad didáctica* (Valero, 6).

En México existen ya diversos trabajos dedicados a la investigación histórica del cine de destacados investigadores algunos de ellos son: *Emilio García Riera, Eduardo de la Vega Alfaro, Aurelio de los Reyes, Gabriel García, Julia Tuñón, Gustavo García, Patricia Torres San Martín y Rafael Aviña* por mencionar algunos, los cuales han permitido documentar paso a paso el desarrollo de nuestro cine desde la primera función del cinematógrafo hasta los estrenos más recientes.

Es correcto suponer así mismo que por su carácter de obra colectiva, el cine resulta ser difícil en su análisis objetivo pero, también a su vez, es lo que hace que su interpretación sea tan enriquecedora para el historiador pues detrás de cada película se esconde un complejo entramado de intereses económicos, personales, políticos y artísticos que, si logra ser desentrañado, puede proporcionarnos mucha más información que cualquier otra manifestación artística.

Estudios previos sobre Historia-Masculinidad-Cine

Cuando buscamos trabajos que conjuguen Historia-Masculinidades-Cine encontramos trabajos como el de Gledymis Fernández Pérez o el de Sergio de la Mora en donde precisamente tratan el tema de las masculinidades en el cine mexicano (en el caso de De la Mora) y cubano (en el caso de Fernández) en los

cuales se vislumbra muy bien parte del trabajo de investigación que se pretende trabajar aquí.

Una de las primeras características que hay que resaltar de los dos trabajos es que coinciden en afirmar que no se puede hablar de una sola masculinidad, sino que gracias diferentes factores se puede hablar de una existencia de diversidad de masculinidades.

La autora Laura E. Asturias basa su estudio de masculinidad a partir de tres eslabones o medios en los cuales se va a ir conformando y estableciendo la idea de lo masculino, estos eslabones o medios son tres: la familia, la escuela o institución pública y los medios de comunicación.

La familia será el medio portador de un conjunto de normas y valores inspirados por la subjetividad social que incorpora progresivamente estilos de vida diferentes para los hombres y mujeres. En el segundo los varones al interactuar con otros de su mismo sexo, provocan relaciones en los que el poder garantiza la superioridad de unos sobre otros. La última, la de los medios de comunicación, es donde los niños están expuestos a visualizar *“hombres deportistas, violentos o criminales y el alcohólico o drogadicto”*, son espacios donde se reproducen los estereotipos construidos culturalmente.

Si retomamos el esquema de E. Asturias el trabajo que hasta el momento pretendo realizar (pues debe llegar a consolidarse en un modelo real de referencia), se encontraría ahí en los medios de comunicación precisamente tratando de visualizar esos estereotipos de *“ser hombre”* que presenta el cine

mexicano de la época de oro, ya que el cine se convertirá en una forma de vivir a través de los personajes representados. Tal y como lo afirma la autora de ahí la importancia de desentrañar el significado de las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación.

Cuando Fernández desarrolla su estudio sobre masculinidades que es un acercamiento a la película *Casa Vieja (2010)*, realiza su análisis a partir de esta clasificación: masculinidad hegemónica, masculinidad subordinada, masculinidad cómplice y masculinidad magnalizada y le va otorgando estas características a los personajes de la película haciendo una descripción de estos tratando de discernir cómo se han representado los personajes masculinos en el filme.

Rafael Montesinos (2002) en su libro *Las rutas de la masculinidad, ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno* nos menciona que los principales ejes de investigación en los estudios de masculinidades son: estereotipos y mitos de la masculinidad, sexualidad, machismo, familia y rol de proveedor económico, patológicas masculinas y a construcción de la identidad masculina a través de los discursos.

Otros trabajos realizados bajo el eje de investigación de estereotipos y mitos de la masculinidad son el de Natalia Martínez Pérez (2011) con *Modelos de masculinidad en el cine de transición: José Sacristán y el de Chris Perriam sobre Masculinidades proto-queer en el cine español*.

Este último pretende ser un trabajo en el cual se visualiza la representación de los hombre que para el autor; Chris Perriam, depende de circunstancias

históricas y sociales, estos personajes toman parte en la organización y construcción dinámica de comportamiento, ideologías y representaciones típicamente masculinas, dentro del encuadre, igualmente dinámico, de la relaciones de poder y de conocimiento entre las esferas de género, clase, nación, etnia y toda una serie de factores psicológicos, intelectuales, anímicos y emocionales.

Para el caso del trabajo de investigación de Natalia Martínez Pérez es aún más interesante ya que a través del análisis que hace de los personajes interpretados por el actor José Sacristán en 3 de sus películas observará que dichos personajes son representativos de una determinada identidad masculina acorde a unos valores concretos que transitaban en la sociedad española de la época.

La autora opta por un análisis directo y de descripción y es así como va a hacer referencia constante sobre características específicas como lo son: el cuerpo, la indumentarias, las acciones, los diálogos, el comportamiento; entre otras, de los personajes.

El trabajo de Sergio de la Mora en su libro *Cinemachismo. Masculinities and sexuality in Mexican Film* (2006) es igual de interesante ya que, él observa a su objeto y para armar su explicación acude al apoyo de la teoría de género a partir del principio de la singularidad para examinar la masculinidad en el cine mexicano en sus plurales manifestaciones.

De La Mora revisa la historia del cine mexicano por medio de la sexualidad y de la masculinidad, y así cuando en uno de sus capítulos aborda la masculinidad de los personajes de Pedro Infante hace referencia a Anne Rubinstein la cual, según él, subraya cuatro aspectos de la masculinidad de Infante “un charro” urbano, un macho sentimental, un trabajador común y corriente y un hombre sano y exitoso.

Es aquí donde podemos ver cómo es que de acuerdo a diversos factores es como los investigadores y estudiosos hacen o utilizan múltiples clasificaciones sobre las masculinidades que se van conformando y se llegan a presentar a través del cine.

Dicho todo lo anterior, éste pretende ser un trabajo histórico que retoma la línea de los estudios sobre masculinidades para entender cómo es que se representa la masculinidad hegemónica en el cine mexicano de la época de oro. Contempla 3 capítulos en los cuales se irán desarrollando las interrogantes antes expuestas. El primer capítulo trata sobre el surgimiento de la masculinidad hegemónica dentro de la sociedad mexicana, ¿por qué? Pues porque considero necesario conocer de donde proviene o más bien dicho cómo es que se va formando la idea de ser hombre dentro de la sociedad mexicana desde finales de los años 20's hasta los años 40's, es decir la idea postrevolucionaria de ser y comportarse como hombre, cuál era lo debido, lo correcto y sobretodo lo aceptado.

La creación de una identidad en el periodo postrevolucionario conllevó a que se buscaran elementos que representaran mejor a la sociedad y que a su vez lograran una unificación de la misma. Así encontramos que para mediados de los años 20's se comienza a reconstruir el país y junto con ello a fomentar la idea del "ser mexicano y mexicana". Uno de los estereotipos más fuerte de aquella época que era referente del "ser mexicano" sin duda alguna fue el "charro".

Los medios de comunicación son un gran referente cultural con un poder de alcance e influencia el cual podremos visualizar en líneas siguientes, fue caminando junto con la construcción de la nación mexicana así como también con la expansión de las ciudades.

Considero que es necesario entender cómo es que surge la masculinidad hegemónica porque esto es parte de nuestra cultura, parte de la formación de género que tenemos, incluso hoy es interesante observar cómo algunas de las características que presentaba la imagen de la masculinidad hegemónica aún las podemos ver, escuchar en los hombres a nuestro alrededor.

Es importante porque además de hablar de características masculinas también hablamos de la formación a la par de una imagen nacionalista, es decir dichas características serán reconocidas como mexicanas a nivel mundial.

Pero sobretodo considero que es importante por la influencia cultural que esta masculinidad va a tener no sólo a nivel nacional sino también internacional; y que nos hace entender para el caso del cine cómo es que se imaginaban y representaban a los hombres de ese momento porque también nos habla un poco

de cómo es la sociedad, cómo se empieza a conformar y organizar con base al género.

En este apartado se explicará cómo se va conformando la idea del “ser mexicano” con el símbolo del charro como modelo de masculinidad a través de los diversos discursos que se fueron generando y retomando después del movimiento revolucionario, los cuales tendrán una mayor difusión gracias al alcance de los medios de comunicación masivos existentes para dicha época tales como: la radio, la prensa y tiempo después el cine. Incluso se podría decir que, gracias a que se retomaron los diversos discursos políticos, expresiones artísticas y de educación de los principales pintores y literatos junto con una enorme diversidad de expresiones tradicionales de algunas comunidades ayudaron de igual forma a la masificación, expansión y aceptación de los dichos medios de comunicación, sin dejar de lado claro que también responden a un momento de modernización del país.

Para esto considero que es necesario explicar brevemente el paso que dieron los medios de comunicaciones hacia una industria consolidada, lo que hace que el proyecto nacionalista se expanda y hasta cierto punto sea en gran medida aceptado y así logramos visualizar cómo es que se va filtrando y reafirmando el concepto de charro ya no sólo como símbolo de identidad nacional sino como un estereotipo del hombre mexicano el cual encarna las actitudes masculinas.

Es decir, intento dar una breve explicación de cómo es que el charro se convierte en un referente de masculinidad hegemónica en México, y podemos

afirmar que en un principio no se buscaba eso precisamente; primero la imagen del charro se pensó sólo como un símbolo de nacionalidad unificador y mucho después se le otorgaron diversas características que lo relacionaron después con cómo debía ser un hombre, un mexicano.

A pesar de que existieron otros tipos de masculinidades aparte de la del charro cuando se iba conformando como símbolo de identidad nacional; como fue el caso del indio, lo que le dio más fuerza para posicionarse frente a otros fue que el charro; podría decirse que era el resultado de la fusión de la gente española y criolla y que tuvo un poder de adaptación en las diversas regiones del país, con cambios en ciertas indumentarias lo que lo hace más aceptable como identidad mexicana y masculina.

Para lograr una educación homogeneizadora encontramos expresiones de la cultura popular que junto con las bibliotecas tratan de darle un sentido a lo mexicano que se empieza a visualizar en las imágenes de la tehuana, el charro y la china poblana los cuales como sabemos se reproducirán una y otra vez tanto en fiestas como en actividades públicas.

Aun cuando México se caracteriza por su riqueza y variedad folclórica, la imagen del charro identifica a México, debido a que su uso no ha estado limitado a una sola región puesto que representa el mestizaje mismo que se considera la base de la identidad mexicana.

Podemos entender que el surgimiento de la radio, la creación de música, la prensa en conjunto con las ideas y planes que tenía el gobierno pudieron formar

una fuerza que en conjunto, lograron no sólo hacer más evidente los rasgos nacionales sino que además inducían a la sociedad al camino de lo que ellos consideraban una nación, como los diversos proyectos y campañas de higiene y salud que indudablemente cambiarían la mentalidad y la forma de vivir de los pobladores.

La radio apoyo mucho la creciente euforia nacionalista que exaltó las cualidades del mexicano, al promover su música e intérpretes, así como el estereotipo del mexicano apasionado, orgulloso y fiel de sus raíces. También llevo a cabo una labor formativa y educativa, que vinculada a los radioescuchas con el arte o promoviendo campañas formales de alfabetización.

La música llegó y pegó tan fuerte dentro de la sociedad, por sus letras llenas de significado que lograban conmover al público que estaba expuesto y dispuesto al sentimentalismo y a la emoción, fue por ello, entre otras cosas, que también tuvieron éxito taquillero las películas con música vernácula, romántica y bolero.

Puede decirse que los medios jugaron un papel decisivo en la coordinación de la opinión ciudadana con los planteamientos gubernamentales, la prensa se consolido como un elemento de dialogo, con todo y sus limitaciones, por su parte, la radio y el cine mostraron que sus limitaciones y recursos influyen, algunas veces de manera decisiva, en la orientación de la opinión pública y en su capacidad de respuesta y apoyo al gobierno, según lo demuestra el caso del programa radiofónico.

Con todo esto no quiero decir que el surgimiento de símbolos nacionales haya sido una imposición netamente gubernamental sino todo lo contrario lo que se puede ver es que precisamente se llegó a tener este tipo de referentes nacionalistas gracias al apoyo e interés en conjunto que mostraron, gobierno, sociedad y medios de comunicación.

La imagen del charro adquirió estatuto de estereotipo nacionalista en México en la segunda y tercera década del siglo XX, cuando el Estado posrevolucionario desplegaba toda las estrategias posibles para consolidarse y legitimarse, para unificar la nación y lograr la paz social, y para convertirse en un estado moderno.

Dentro del segundo capítulo está contemplada la vida de Jorge Negrete, desde que nace, las características de la familia en la que nació, sus estudios, como es que llega a la escena musical primero y después su incursión a la actuación, sus amores y desamores que sin lugar a duda también influirán en la forma de interpretación dentro de sus películas, su espíritu gremialista todo esto en conjunto con comentarios de algunos de sus conocidos y amigo cercanos.

Retomar a Jorge Negrete es por demás indispensable cuando nos referimos al “despunte” del cine mexicano, al tan llamado “cine de oro”, porque será precisamente con la película ¡Ay Jalisco no te rajes! (1941), donde Negrete tiene el protagónico, la cual le dará un sentido de iniciación a la cinematográfica nacional. Curiosamente, la película que lo catapulto hacia el estrellato era la

misma que tiempo antes se había negado a actuar pues él creía que sus aspiraciones eran mayores a aparecer en una película de charros.

Ningún otro cantante mexicano ha tenido en el extranjero un recibimiento igual, aunque actualmente los haya muy populares, porque el estrellato de hoy se fabrica artificialmente con estrategias de mercadotecnia que pueden ser muy eficaces, pero ya no producen mitos como en los años 40.

A partir de *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), Jorge Negrete elevó la figura del charro cantor al rango de institución. No sólo fue profeta en su tierra: difundió en el extranjero una imagen de lo mexicano que hasta la fecha nadie ha podido borrar. Su personalidad es una versión de una idiosincrasia, y como tal despierta la adhesión entusiasta o el rechazo vehemente. Algunos periodistas y escritores lo acusan de haber exaltado los defectos del mexicano: machismo, fanfarronería, alcoholismo, desprecio por la vida. Otros le niegan arraigo popular alegando que su tipo y su arrogancia suaves del indio. Ambas acusaciones son injustas, pues Jorge no fue un promotor de la ebriedad patrioterica ni tampoco un charro catrín. (Serna, 1993)

Todo lo anterior afirma Serna en su libro *Jorge el Bueno* (1993), una serie de 3 volúmenes en el cual encontraremos la narración sobre la vida de Jorge Negrete y que a pesar de que considero que algunas afirmaciones no podrían ser del todo ciertas o más bien resultan cuestionables, también cabe aclarar que su trabajo como el de Francisco Javier Millán (2011) sirvieron de mucho para lograr entender un poco más la vida sobre este hombre tan importante no sólo para el

medio del espectáculo y el cine sino como veremos también para el significado y entendimiento de ideas difundidas sobre el mexicano.

El tercer y último capítulo se destinó para el análisis de las películas de Jorge Negrete en conjunto con todo lo anterior, la teoría y el entendimiento de lo que significa “ser hombre” en esa época, y considerando la vida del actor que sin duda influirá en su forma de actuación la cual es que será analizada aquí.

En este capítulo se utilizará la metodología de la siguiente manera: en primer lugar será observar las películas y entender la historia que cada una cuenta, en segundo identificar a cada uno de los personajes principales y algunos secundarios que le dan soporte a la historia misma; para después identificar y observar cómo se presenta o se representa las masculinidades y sobretodo las características representativas de la masculinidad hegemónica que va a ser representado por Negrete.

Se tratará de describir y puntualizar escenas específicas donde se denote, demuestre o se deje entre ver las características de no sólo la masculinidad hegemónica sino también de las demás masculinidades y que estas también ayudan a sobresaltar o enmarcar más la masculinidad hegemónica e incluso le da impulso o soporte como lo veremos más adelante en el desarrollo del capítulo mismo.

De igual manera se reproducirán algunos diálogos y se describirá una escena recurrente en varias películas donde simbólicamente se representará la virilidad, todo esto con la intención de dejar un poco más a la luz como se

representaba una masculinidad mexicana en el cine socialmente aceptable, es decir que era bien vista.

A su vez se hará descripciones de las protagonistas de cada película puesto que con sus actitudes también reforzarán la imagen de la masculinidad hegemónica, aparte también para realizar una especie de comparación entre ellas sobre todo con las que retomaban o tratan de tomar actitudes masculinas, el caso más específico es el de María Félix.

Con todo esto podemos afirmar que como veremos más adelante en este capítulo todas y cada una de las características que son asociadas a los charros los va a representar Jorge Negrete en el cine, medio más conveniente para transmitir mensajes a los receptores en el cual también se van a expandir ideas y estilos de vida.

Es así como la sociedad mexicana va a reconocer en Jorge Negrete el representante máximo de mexicanidad y de masculinidad, se produciría una serie de identificación entre los personajes y su realidad y así llegar al punto en el que incluso son capaces de generar sentimientos cuando ven el reflejo de sus historias en la pantalla; por eso es importante entre otras cosas desentrañar el significado de las imágenes que nos ofrece el cine a través de Jorge Negrete en este capítulo.

Como se notará al final de este trabajo de investigación no tiene conclusiones como tal, en su lugar se optó por incluir un epílogo en el cual se trata de desarrollar la idea de la aparición de una nueva masculinidad que tomará el lugar de la masculinidad hegemónica, una que llamaré masculinidad emergente y

la cual vendrá a ser representada en el cine por Pedro Infante; es por ello que se analizará brevemente la película *“Dos tipos de cuidado”* en la cual se verán encontradas estas dos masculinidades.

Es importante entender esta problemática de la conformación de dichas identidades masculinas pero sobretodo estar conscientes de que los estudios sobre masculinidad aún tiene bastante campo por explorar no sólo puede ser visto por antropólogos, sociólogos o psicólogos sino también por los historiadores quienes lejos de entablar cualquier disputa con algunos de los ya antes mencionados, el trabajo debe ser visto también como aportación, punto de vista y enriquecimiento al campo de conocimiento de los estudios sobre masculinidad.

CAPÍTULO 1

SER CHARRO ES SER MEXICANO. SURGIMIENTO DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA EN LA SOCIEDAD MEXICANA

La creación de una identidad en el periodo postrevolucionario condujo a que se buscaran elementos que representaran mejor a la sociedad y que a su vez lograran una unificación de la misma. Así encontramos que para mediados de los años 20's se comienza a reconstruir el país y junto con ello a fomentar la idea del "ser mexicano y mexicana". Uno de los estereotipos más fuertes que generó aquella época, que fue referente del "ser mexicano" sin duda alguna fue el "charro".

La situación del género y como se manejaba la sociedad a través de este durante los años 20 y 30 e incluso a principios de los 40 tuvo varias situaciones interesantes comenzando con el movimiento revolucionario. Antes de la Revolución Mexicana, en el siglo XIX como sabemos, la gran mayoría de las mujeres no tienen acceso a la educación y mucho menos en los espacios públicos. Hay que recordar que para ese momento predominaban las normas victorianas y para el caso específico de México era el Manual de Carreño.

Sin embargo, gracias a un punto del Programa de Gobierno (1861), las mujeres ingresan selectiva y paulatinamente a las universidades y en la provincia comenzaron a fundarse las escuelas normales “para señoritas”, según nos cuenta Carlos Monsiváis (2009).

Pero cuando nos adentramos en la época revolucionaria nos sigue comentando Monsiváis, las revolucionarias conocidas son por lo común señoras y señoritas de clase media y alta que fundan clubes antigubernamentales y discuten alternativas a la dictadura.

En cuanto a las mujeres de estratos populares la violencia múltiple desencadenada en su contra explica su participación escasa en las movilizaciones. Su movilidad laboral y social provoca su desinformación, que es el principio y el fin de su despolitización (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:14).

Como es de suponer el emblema femenino de la Revolución será la soldadera y en algunas ocasiones la coronela, la participación de las mujeres se intensificó y sus labores no se limitaron a sus tareas habituales sino que también tuvieron a su cargo tropas y la coordinación de algunas operaciones militares importantes.

La incursión de las mujeres en el ámbito de la guerra trajo consigo una importante idea de movilidad pero sobre todo de libertad que hasta ese momento no todas o casi ninguna mujer conocía.

Sin embargo, y a pesar de dicha movilidad por parte de las mujeres, lo cierto es que por su condición de “mujeres” no se les permitía obtener muchos “beneficios” tras el término de la revolución e incluso durante el mismo. Y como afirma Carlos Monsiváis a las combatientes de mayor rango militar, la narrativa de la Revolución y el alud de testimonios las humanizan a través de su renuncia a las “condiciones femeninas”. Sólo si “se masculinizan” cumplen los requisitos de la vida militar (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:19).

Un claro ejemplo de esto es el caso de Amelia Robles¹ quien tras la Revolución siguió adoptando no sólo la imagen masculina sino también todo lo que ella conllevaba los modos, las actitudes, la vestimenta, la voz, la imagen, el comportamiento e incluso el cambio de nombre a Amelio de forma “legal”, no sólo para conseguir los “beneficios” postrevolucionario por sus servicios como coronel sino que Amelio reafirmó su identidad masculina hasta el día de su muerte.

Por otro lado tenemos a las soldaderas, a las cuales les corresponde una altísima cuota de violaciones, rechazos, victimizaciones, al punto de que en 1925 el secretario de Defensa General Joaquín Amaro las llama: “la causa principal del vicio, las enfermedades, el crimen y el desorden” y ordena su expulsión de los cuarteles (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:21).

¹ Para más información recomiendo leer el trabajo de Gabriela Cano titulado *Inocultables realidades del deseo, Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución mexicana*, el cual se encuentra en el libro “Genero, poder y política en el México posrevolucionario”.

Con el propósito de mantener a sus familias, las mexicanas inadvertidamente subvirtieron los sistemas patriarcales de autoridad y desafiaron la masculinidad durante la Revolución Mexicana al menos en dos cuestiones.

Mary Kay Vaughan afirma que las soldaderas anunciaron la llegada de una mujer más abierta, con mayor movilidad y más experimental. Fueron las precursoras de las chicas modernas que brotaron por doquier en la Ciudad de México en los años veinte, presumiendo sus cortes de pelo a la garçon y sus vestidos cortos y sueltos² (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:44-45).

Ya para la década de los años 20 los gobiernos, tanto federal como la mayoría de los regionales, buscan una especie de equilibrio dentro de la no tan relativa liberación de las costumbres y se valen de la exaltación de las “virtudes” cívicas y morales de *La Mujer*. Todo esto explicaría, como afirma Monsiváis el arraigo veloz del Día de la Madre, celebración comercial que a partir de 1922 se vuelve una tradición profunda.

Durante los siguientes años comienza una especie de marginación que tiene que ver con la “domesticación” que en conjunto con la orientación marcada por el Estado, el mercado y los reformadores sociales para que la organización del hogar corriera a cargo de las mujeres, responsables de la reproducción de sujetos sanos, leales y productivos (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:42).

² Para más información recomiendo leer el trabajo de Anne Rubenstein titulado *La guerra contra “las pelonas” las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924*, el cual se encuentra en el libro “Genero, poder y política en el México posrevolucionario.

Y es que ya para los años postrevolucionarios la masculinidad se identificaba con una convicción revolucionaria y con una muestra de patriotismo y el negarlo o tener rechazo por esto se le identifica como una traición a los valores fundamentales.

A las mujeres que no ponían en práctica el “deber ser” que se comenzaba a manejar nuevamente (madre, abnegada, hogareña, responsable de la crianza de los futuros mexicanos, etc.) se les consideraba no emblemas de la nación sino de la modernidad que aportan la frivolidad, la coquetería, la sensualidad y las ganas de reírse de la solemnidad que se yergue sobre los cementarios y las formaciones del poder político y económico (Cano, Vaughan, Olcott, 2009:37).

Si bien la china tiene sus raíces en la imagen de la soldadera, al igual que ésta se le veía en un principio como un ente libre, pícaro e incluso descarado que al paso de los años se estaba convirtiendo en una fuerte imagen de lo mexicano pero al ser compañera del charro no podía seguir manifestando esas características y actitudes.

Los medios de comunicación sin duda son un gran referente cultural con un poder de alcance e influencia el cual podremos visualizar en líneas siguientes, fue caminando junto con la construcción de la nación mexicana así como también con la expansión de las ciudades.

Considero que es necesario entender cómo es que surge la masculinidad hegemónica porque esto es parte de nuestra cultura, parte de la formación de género que tenemos, incluso hoy es interesante observar cómo algunas de las

características que presentaba la imagen de la masculinidad hegemónica aun las podemos ver y escuchar en los hombre a nuestro alrededor.

Es importante porque además de hablar de características masculinas también hablamos de la formación a la par de una imagen nacionalista, es decir dichas características serán reconocidas como mexicanas a nivel mundial y ayudaran a reforzar un sentido de identificación nacional y cultural en el país.

Pero sobretodo considero que es importante por la influencia cultural que esta masculinidad va a tener no sólo a nivel nacional sino también internacional; y que nos hace entender para el caso del cine cómo es que se imaginaban y representaban a los hombres de ese momento porque también nos habla un poco de cómo es la sociedad, cómo se empieza a conformar y organizar con base al género.

En este apartado se explicará cómo es que se va conformando la idea del “ser mexicano” con el símbolo del charro como modelo de masculinidad a través de los diversos discursos que se van presentando en los medios de comunicación masivos existentes para la época postrevolucionaria tales como: la radio, la prensa y tiempo después el cine, así como también conjuntándolas con las expresiones tradicionales de algunas comunidades, los discursos políticos del gobernante en turno y también algunas expresiones artísticas de los principales pintores del momento.

Para esto considero que es necesario explicar brevemente el paso que dieron los medios de comunicaciones hacia una industria consolidada, lo que hace

que el proyecto nacionalista se expanda y hasta cierto punto sea en gran medida aceptado y así logramos visualizar como es que se va filtrando y reafirmando el concepto de charro ya no sólo como símbolo de identidad nacional sino como un estereotipo del hombre mexicano.

La Sociedad y el Gobierno

La aportación que hace la sociedad en cuanto al surgimiento del charro como identidad nacional y después como símbolo o estereotipo de masculinidad es mayor o me atrevo a decir que de las más importantes, ya que será a través de las tradiciones y costumbres de los diversos pueblos y comunidades de donde se logra sacar a este personaje, y sobre todo por cómo está conformada esta misma sociedad a través de los roles de género.

Durante el Porfiriato, dentro de la sociedad mexicana podría decirse que se encontraba muy bien definida la línea entre el hombre y la mujer; sus ocupaciones, sus roles y el lugar que desempeñaban tanto en la familia como en la sociedad; sin embargo, con la llegada del movimiento revolucionario ocurrió una movilidad por parte de las mujeres y comienza la incursión de estas en ámbitos que se consideraban netamente masculinos. Es así que encontramos a mujeres en la “bola”, las llamadas adelitas y las que incluso tenía un cargo militar como las generalas.

Tal como lo dice Pérez Monfort en una entrevista: en el siglo XIX, los roles sociales de hombres y mujeres están claramente definidos y se traslapan poco. En la Revolución inicia un proceso que es importante, sobre todo a partir de los movimientos más violentos en que las mujeres deben asumir un papel mucho más activo en procesos de producción en gran medida por la falta de hombres.

Y después afirma que viene un proceso de pacificación y una especie de repliegue del espacio femenino y una afirmación muy particular de los hombres. Es decir que a partir del término de la Revolución Mexicana, en medio de la pacificación, reorganización y búsqueda de homogeneidad, el rol del hombre se vuelve a establecer.

Con esta búsqueda de un reacomodo de roles, “las actitudes revolucionarias” se vuelve lo más cercano al “el ser hombre”, sin embargo para estos años de reajuste social y político, principalmente, también comenzaran a fluctuar la idea de lo “mestizo” con el proyecto educacional de Vasconcelos, todo esto entre otras muchas influencias tanto de discursos como de la misma sociedad harán que años después se logré consolidar el ideal de hombre en la figura del charro mexicano hasta que llegue a ser modelo de masculinidad el cual será masificado y difundido gracias, principalmente, al cine; es decir, gracias a este medio en particular el charro se convertirá en un prototipo y enseñanza de un modelo masculino.

No quiero decir que no existieran más prototipos de masculinidad, pero si hay que puntualizar la evidente fuerza de la representación del “*ser hombre*” a

través del personaje del charro en el cine; incluso Pérez Montfort afirma que la masculinidad que se encontraba más a la par de la del charro era la del indio, también por la estrecha relación que guarda éste con la concepción de ser mexicanos de acuerdo a las costumbres, el paso indígena y la integración de éste grupo al resto de la población como parte del programa para la creación de una nación más unida y homogénea.

Con lo que nos encontramos es con las élites tratando de hacer su objetivo central de política social al campesino, al México rural y también al indígena, es decir que para la década de 1920 se reflexionaba sobre los diversos elementos que componen al país para hacer una especie de retrospectiva hacia lo popular pues se pensaba que ahí se encontraba el verdadero espíritu nacional.

Para lograr todo lo anterior se tuvieron que enfocar en el conocimiento de las danzas, los juegos, la música, los cuentos, las leyendas, los atuendos, las artesanías; es decir todos esos elementos realizados por los diversos grupos étnicos que se encontraban marginados.

Algo que hace resaltar Sigüenza Orozco es que precisamente la construcción de dicho estereotipo tenga fuertes raíces en la región central y el occidente de México, a decir verdad existían notables preferencias por determinados ámbitos o espacios geográficos-culturales. En relación a esto Pérez Montfort menciona que se encuentran los siguientes:

“el bajío, la meseta Tarasca y el Istmo de Tehuantepec. De estas regiones el charro, la china, la tehuana y el indio tarasco se convertirán en los principales estereotipos” (Sigüenza, 2002:181)

Yo pienso que la cuestión del favoritismo regional del cual hablan tanto Sigüenza Orozco y Pérez Montfort también se debe a que para los años entre 1920- 1929 encontramos al México de los laboratorios experimentales como les llama Thomas Benjamín en su libro *Laboratorios del nuevo estado, 1920-1929 reforma social, regional y experimentos en política de masas*. Entonces se entiende que de las regiones antes mencionadas, tanto las élites intelectuales como políticas construirán y reproducirán imágenes nacionales que serán referentes de un discurso oficial.

Sin embargo, aunque se trata de un estereotipo nacionalista, el charro es, sobre todo, el representante de los pobladores de la región de Occidente de México, lo cual quiere decir que el símbolo nacional mexicano es el símbolo de Jalisco y su región (Palomar, 2004).

Para el caso de su eterna compañera (la china poblana) como su nombre bien lo dice podemos obviar su origen, y su exaltación nacionalista durante los años 30 y 40 generalmente no rechazaba la leyenda de que la china era poblana. Y como afirma María del Carmen Vázquez Mantecon, contaba con un antecedente de que al parecer ya desde la segunda mitad del siglo XIX se le consideraba representante de cierta mexicanidad; sin embargo su mayor auge vendrá después de que la bailarina clásica Anna Pávlova ejecutara el jarabe tapatío vestida de

china poblana cuando se encontraba de gira por nuestro país, desde ahí se podría decir que la imagen de la china poblana se convertiría en un símbolo de identidad femenina, al encarar a la idealizada mujer del charro posrevolucionario, con el que baila el eterno jarabe tapatío.

Hacia el siglo XIX a las mujeres que portaban la indumentaria de china poblana solían pertenecer del sector social bajo generalmente indias y mestizas. Dicha indumentaria constaba de una blusa, por lo general blanca y bordada en las orillas, un rebozo o una mascada que no cubría por completo el escote ni los brazos, la falda era de castor, una tela que semejaba el pelo de ese animal, con los bordados de chaquira o hilos de seda y había otra enagua por debajo que asomaba los picos, usaba una faja que le ceñía la cintura, el calzado que portaban eran zapatos de raso bordados con hilos de seda.

Estas mujeres como nos cuenta Gabriela Espinosa Vázquez, estaban acostumbradas a trabajar ya fuera en el servicio doméstico o en un negocio propio, se podría decir que eran de las pocas mujeres independientes de aquella época, puede ser por ello que, a diferencia de las mujeres de estrato social más alto, a las chinas poblanas se les puede reconocer en varias pinturas generalmente con o en la calle como fondo o medio.

Resulta curioso observar también que la china poblana se haya convertido en la imagen de un “deber ser” para la mujer de principios del siglo XX siendo que para el siglo XIX en donde, como sabemos era una época en la que se buscaba conservar ante todo las buenas costumbres, las mujeres vestidas de chinas eran

descalificadas y mal vistas, pues eran referente de una mujer de mala reputación ya que por cuestiones de trabajo se le veía constantemente en la calle donde eran contempladas por los varones.

Ricardo Pérez Montfort afirma que será desde el organismo de la SEP donde se impulsarán las figuras clásicas del charro, la china poblana, la tehuana y el indio tarasco hasta convertirse en representantes de la cultura nacional. Señala que fue fundamental la labor de quienes contribuyeron con sus conocimientos o sus ideas a construir dichas figuras y a diferenciarlas (periodistas literatos, estudiosos), con la característica que al hacerlo desde la capital, evidenciaron el centralismo que ha estado presente en muchos aspectos de vida pública de México. (Sigüenza, 2002:183)

La importancia y fuerza que fue tomando el cuadro estereotípico del charro y la china bailando el jarabe tapatío fue tal que no sólo se realizaban representaciones con carácter oficial sino que también se incluían en espectáculos de carpas, teatros, parques y en los incipientes medios de comunicación masiva los cuales comenzaban a tomar importancia, nos referimos al cine y a la radio.

El papel de la escuela y de los medios de comunicación durante la primera mitad del siglo XX se nos presenta como fundamental para la difusión de las imágenes nacionales (sobre todo las figuras del charro y la china, así como la música de mariachi), no sólo al interior del país sino también como elemento de exportación, pues en el extranjero mariachi es igual a charro y esté igual a mexicano, con las connotaciones que implica.

Durante la siguiente década –los años treinta—muchos recursos de este afán reivindicativo de la cultura popular se gastaron rápidamente. Los regímenes postrevolucionarios no sólo había patrocinado la mayoría de las actividades que pretendían estrechar la relación entre las expresiones artísticas de las elites y de las mayorías, sino que se habían favorecido políticamente de tal unión, restándole autenticidad y mostrando ciertas convenciones que cada vez sabían más a demagogia (Pérez, 2001).

Es aquí donde aparece la figura del charro, de la china poblana y del indito o el pelado, como le llama Pérez Monfort, como estereotipos que traten de englobar la multiplicidad étnica y cultural que resaltaba: y aún lo hace, cuando hacemos referencia a las palabras “pueblo mexicano”.

Uno de los factores que contribuyó a la difusión y/o masificación de los estereotipos nacionales fue el crecimiento de los medios de comunicación. En un principio vino el auge del teatro de revista en los años 10 y 20 y después el despegue de la radio y el cine en los años 30 y 40, tuvieron mucho que ver en la simplificación de aquella multiplicidad de imágenes que reflejaba nuestro país.

Durante los años 20 se convocaron a las diversas regiones a presentarse con sus atuendos locales a la capital –los jarochos, los huastecos, los yucatecos, los de tierra caliente, los norteños, etc.- con el fin de comprender y promover la variedad de lo “típico mexicano”, pero toda esta gama cultural no bastó y ya para mediados de los 30 la sociedad sucumbía ante la imagen del charro y la china

poblana, en un principio representados en cuadros bailando el tan hoy conocido “jarabe tapatío”.

Es decir podemos notar cómo es que uno de los recursos tomados para una mayor simpatía hacia lo “nacional” fueron los bailes, el retomarlos y volverlos “oficiales” por así decirlo contribuyó a un establecimiento del “deber ser”, y como menciona Pérez Montfort, a los creadores populares se llegó a decir cómo tenían que ser populares o regionales.

La imagen del charro como un personaje alegre, un tanto fanfarrón y un ente completamente social puede haber surgido ya que México tiene esa cultura de la fiesta y la convivencia.

De acuerdo con Ricardo Pérez Montfort había que reconstruir una conciencia nacional que formara parte sustancial del nacionalismo imperante en muchos otros países, de aquel momento. Así, el discurso nacionalista y su búsqueda de la mexicanidad se sustenta sobre una construcción imaginaria, con la ayuda de la literatura, el arte y la música. Las elites intelectuales y los medios de comunicación se ocuparon de las variadas formas en que debía ser representada (Olea, 2004).

Considero que, dentro de los discursos nacionalistas de los diferentes gobiernos también podríamos visualizar el tipo de hombre que se buscaba fomentar, el más curioso es el de Pascual Ortiz Rubio cuando tomo protesta como presidente:

Dentro del gobierno que presidiré, tendrán lugar preferente los hombres de ciencia eficientemente preparados, pero a condición de tener siempre su espíritu, su saber y su esfuerzo al servicio de los postulados de la Revolución, que pueden condensarse en esta frase: hacer una patria mejor para que todos los mexicanos disfrutemos de la dignidad de ser hombres.
(1930)³

Es decir, con esto nos podemos dar cuenta del valor que se le daba al “ser hombre” y ya para este tiempo se buscaba que los hombres fueran gente preparada, con estudios y con un fuerte sentimiento revolucionario, con miras hacia el fortalecimiento de la patria y del país.

En los demás sectores del campo económico habrá de determinarse el rendimiento efectivo, dándose el factor "hombre" el alto valor que significa para nuestro país. (1930)⁴

La imagen del charro también va a ser más resaltada gracias a que durante su presidencia, Manuel Ávila Camacho declara a la charrería como deporte nacional y queda instituido el 14 de septiembre como el “*Día del Charro*”. Por lo cual debe quedar claro que la Charrería nació en el campo y se reglamentó en la ciudad, surgiendo la primera asociación en el Distrito Federal, con el nombre de “La Nacional” el 4 de junio de 1921.

³ Discurso de Pascual Ortiz Rubio al protestar como Presidente Constitucional de la República Mexicana. 5 de febrero de 1930

⁴ Discurso de Pascual Ortiz Rubio al protestar como Presidente Constitucional de la República Mexicana. 5 de febrero de 1930

La Educación

La situación de la educación en México durante la época revolucionaria como es de suponerse tuvo un escaso desarrollo, aunque se sabe que en algunos estados de la república los gobernadores revolucionarios impulsaron leyes que favorecieron la educación popular y a pesar de las dificultades económicas, se crearon escuelas y se ampliaron el número de profesores.

El Congreso Constituyente de 1917 elevó por primera vez a rango constitucional el precepto de la educación laica, obligatoria y gratuita. El Congreso estableció la prohibición al clero y a las asociaciones religiosas de organizar o dirigir escuelas de educación primaria. La Constitución otorgó mayores facultades educativas al Estado, el cual debía vigilar las escuelas primarias oficiales y privadas. Sin embargo, la supresión de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes determinada por el Congreso, dificultó al gobierno federal impulsar el sector educativo. Los municipios tuvieron a su cargo la educación, pero muchas escuelas cerraron por falta de recursos técnicos y humanos. Esta situación cambió en 1921, cuando por iniciativa de José Vasconcelos fue creada la Secretaría de Educación Pública (SEP), de la cual fue el primer titular. La creación de la SEP inaugura una tendencia hacia la «federalización» educativa.

Vasconcelos desplegó una intensa actividad educativa, guiado por la convicción de unificar a la heterogénea y dispersa población mediante un nacionalismo que integrase las herencias indígenas e hispánicas de los mexicanos. Con esos principios impulsó la alfabetización, la escuela rural, la

instalación de bibliotecas, la edición de libros de texto gratuitos, los desayunos escolares, las bellas artes y el OEI. Uno de los aportes más importantes de la gestión de Vasconcelos fue la educación rural: se crearon escuelas primarias y algunas normales rurales, y se formaron las Misiones Culturales, grupos de maestros, profesionistas y técnicos que se dirigieron a diversas localidades rurales para capacitar maestros y trabajar en favor de la comunidad.

Como sabemos, parte medular es la educación dentro de la sociedad mexicana naciente y sobretodo será un medio para la transmisión de ideas, conceptos, formas de vida y de un “deber ser” que posiblemente se hayan visto como algo normal en ese momento, y que serán transmitidos a través de los libros en conjunto con la guía de las y los maestros.

Incluso podemos encontrar en los libros de texto referencias al trabajo de cada uno, tanto de hombre como de mujeres, es decir, educaban no sólo para el progreso y conocimiento de los niños y niñas, sino que igualmente dejaba notar los roles que debían desempeñar, es así que encontramos fragmentos como los siguientes:

“Es necesario que te decidas a cambiar tu proceder. Si vuelves los ojos a tu derredor, verás a los campesinos entregados a sus faenas: los hombres en el campo, las mujeres en el hogar, los niños en la escuela, todos cumpliendo gozosos con su deber, menos tú, que eres el único perezoso” (Simiente, Libro III, 1939:43)

“En los hogares campesinos, esparcidos por las tierras labrantías o juntos en los poblados rurales, las mujeres, también afanosas y contentas, desempeñan los trabajos de la casa, cuidan de los gallineros, que rinden tan buenos productos, y aun explotan algunas pequeñas industrias, como la conservación de frutas y legumbres” (Simiente, Libro III, 1939:110)

Como se puede notar, desde la educación primaria se inculcan, a través de los libros de texto, un “deber ser” a los niños y niñas desde o a partir de su género, actividades propias de cada uno que marcan una clara restricción para ambos buscando un orden social, y así los hombres son encasillados al trabajo duro mientras que a las mujeres se les confina al hogar como su espacio de realización.

Mientras el lenguaje de él se relacionaba con lo que sucedía fuera del ámbito doméstico, con los amigos, el trabajo, la prensa y otros temas de los cuales él se alejaba en el “remanso” que significaba el hogar protegido y resguardado por su esposa y “a los ojos del niño, el padre encarna la ley, el vigor, el ideal y el mundo exterior, mientras que la madre simboliza la casa y el trabajo doméstico” (Badinter, 1981:267).

La utilización de la prensa para el impulso de la política educativa tuvo un gran auge entrados en los años 40 cuando se desarrolla la cadena de diarios de los cuales es propietario José García Valseca, personaje principal que convierte al periodismo en un negocio tan lucrativo que le dio pie a otro tipo de inversiones y a

colocarse en pocos años a la vanguardia de la distribución de noticias y la impresión de diarios (Leyva, 1992:36).

Juan Leyva señala al igual la importancia de la relación con el secretario de Comunicación y Obras Públicas; Maximino Ávila Camacho, para con los periódicos, con esto podemos deducir que los periódicos de García Valseca cuidaban de no oponerse a las principales políticas oficiales.

Sin embargo, también estamos conscientes de que será precisamente la prensa el intermedio entre la sociedad y los dictámenes del gobierno; como lo afirma Leyva *la prensa ocupa un lugar de mediador entre las decisiones oficiales y la ciudadanía. Para entonces los periódicos constituyen una de las voces importantes de la expresión social, en parte porque la palabra escrita se presta más para la polémica y el análisis.*

Ya para este tiempo existían importantes periódicos en circulación tales como: *La Prensa, Excélsior, El Universal y Novedades*, su relación con el gobierno podemos ver era de interdependencia a su vez de que permitía, como ya se dijo anteriormente, dar voz a sectores de la sociedad; pero sin duda el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial será el que logre una mayor unión entre el diarismo y el gobierno, es así que la prensa mantendrá una posición activa al igual que la radio en cuanto a temas educativos relacionados con el proyecto nacionalista.

El periódico fue un medio para poder exaltar y “enseñar” lo que se consideraba “propio” en la conducta sobretodo femenina, ya que con la constante movilización de grupos feministas, y con la urgencia de un control y unificación del

país, se necesita organizar y enfatizar el rol que desempeñarían tanto hombres como mujeres.

Se remarcará más hacia la mujer, ya que como se mencionó anteriormente, será ésta la que después del movimiento revolucionario buscará tener mayor presencia, importancia y valor igualitario al que tenían los hombres llegando al grado de que se les consideraba una especie de amenaza al “status quo” que se quería manejar.

Así pues, durante los años 20 ya se hacía notar la atención y atracción por lo indígena, El Universal organizó un sonado concurso llamado “La India Bonita” y que tenía como único fin el escoger a la mujer indígena más bonita de todo el país y así se expresa el periódico de la ganadora: “...Ha llegado a nosotros acompañada de su abuela, una india pura de raza “meschica” que no habla español. Viene de la Sierra, donde nació y vivió y aún trae un “huipil” atado a la cintura. Hoy posee tres mil pesos y una enorme cantidad de obsequios y al verse rodeada de tanta gente desconocida piensa en la leyenda del bello príncipe Tonatiuh que unió sus destinos a los de una plebeya que tenía nombre de flor. Se llama María Bibiana Uribe y tiene 18 años...” (Pérez, 2001)

No sólo los periódicos comenzaban a mermar con sus anuncios y promociones una sutil propaganda que encasillaba a la mujer a estar pendiente solamente de su hogar y su familia, lo mismo va a pasar con la difusión de las revistas especializadas para las mujeres, desde los años 30's estas marcaran pautas para difundir el comportamiento correcto que deben de tener las mujeres.

De acuerdo a Elva Montes de Oca Navas, las imágenes de las revistas femeninas presentaban el ideal de lo que debía ser la mujer, especialmente en su papel de madre y esposa (Montes de Oca, 148) recordemos que el papel de la mujer como madre fue bastante difundido y apoyado tanto por el gobierno avilacamachista en conjunto con el periódico Excélsior.

El vínculo entre gobierno y prensa creando al inicio del gobierno de Ávila Camacho en torno a los concursos de maternidad emitidas por Excélsior, advierte el rumbo que tomarían las políticas de género de los gobiernos en México entre las décadas de los cuarenta y cincuenta; igualmente, evidencia el uso que los elites gobernantes dieron a la prensa para promover su visión hegemónica al respecto (Santillán, 2010)

Es así como encontramos discursos con referencia a la madre como estos:

“La madre mexicana, la madre humilde del pueblo, vive frecuentemente entre nosotros sometida a los más duros abandonos, a las más tristes condiciones [...] una civilización se caracteriza por la protección que la comunidad extiende sobre los seres débiles, y la mujer es la medida de esa debilidad” (Excélsior, 1940:1-14)

Otros discursos en revistas que hablan sobre la mujer como por ejemplo el que escribió Dorothy Dix incluye también algunas características que se asocian a los hombres: Todo hombre ansia que una mujer alabe sus cualidades, que el repita cuán fuerte, inteligente y maravilloso es, aunque nada en su persona

justifique las alabanzas. Ningún error mayor que el de la mujer que se cree indicada para cumplir la misión de corregir los defectos de su esposo (Para ti, Enero de 1944:23)

Es decir, dentro de este mismo discurso se deja ver también y se explica lo que se espera de un hombre, las características que tiene que tener tales como la fuerza, la inteligencia, estas entre otras serán más remarcadas y vistas mejor en otros ámbitos culturales.

Si bien los discursos explícitos como los que se publicaban en las revistas femeninas de los treinta donde se hablaba de lo que debía ser las mujeres, aparecieron menos en las publicaciones de los cuarenta, éstas contenían un discurso implícito en las imágenes que a través de fotografías, comerciales, consejos, horóscopos y dibujos, reflejaban lo que debían ser las mujeres (Montes de Oca, 150)

De acuerdo con las imágenes, mensajes y anuncios que contenían las revistas femeninas de esos años, se deduce que las lectoras eran principalmente mujeres que vivían en las pocas ciudades que entonces había en México, un México todavía en gran parte rural, aunque con pasos fuertes hacia su urbanización; mujeres alfabetizadas que podían leer esas revistas, seguramente eran las menos pues el analfabetismo en México era muy alto, especialmente en el campo y entre ellas; mujeres que pertenecían a los niveles sociales medio y alto, cuyas condiciones económicas les permitían comprar estas publicaciones. (Montes de Oca, 152)

Las revistas previenen constantemente de los peligros que había si se desviaban de los cánones tanto hombres como mujeres, especialmente ellas; pues significaba una amenaza para la estabilidad de las instituciones sociales. (Montes de Oca, 155)

Pero ¿por qué enfocarnos en las revistas para mujeres? Simple, porque como se dijo anteriormente, hablar de género es también hablar y conocer al otro porque es a través de él como también nos logramos conocer a nosotros. Al conocer cómo es que se educaban y se les presentaba el modelo y estereotipo de mujer al mismo tiempo nos podemos dar una idea de lo que se les presentaba como modelo y estereotipo de hombre. Considero que es importante ya que si se le delegaba el deber de la enseñanza a la mujer, esta debería primero tener en claro cuáles son los roles que van a representar tanto en su casa como en la sociedad no sólo su género sino también el de su pareja, ya que será con el ejemplo con el que se les enseñará a los hijos cuál es su lugar socialmente hablando permitiéndoles saber cuáles cosas o actitudes son acorde a cada uno y al mismo tiempo limitando su campo de realización no sólo hablando en el plano laboral, en el caso de las mujeres, sino en el plano personal para ambos estereotipos.

Los Intelectuales y Artistas

La existencia de los intelectuales no es razón de suerte ni mucho menos de ocio, ya que como sabemos forman parte medular no sólo en el campo de la producción cultural sino que además también se involucran en la creación, diseño y ejecución de ciertas políticas culturales ligadas a la democracia.

Para los años 20 como sabemos, dichos intelectuales van a estar ligados al proyecto de construcción de la nación, por lo que a través de sus revistas o periódicos comenzaran una serie de discusiones, diálogos, escritos, reflexiones y demás acerca de lo que significa “ser mexicano”, asumieron un rol fundamental en la creación y difusión de ideas y símbolos que tendrán no sólo relevancia social, sino también política, económica y cultural.

En la década de los treinta, cuando la figura del charro llegó a su momento de mayor gloria, la china aparecía abundantemente en distintos discursos, pero, en segundo lugar, como mera acompañante del prototipo de la masculinidad mexicana, viril y cumplidora.

Como ya se mencionó en el apartado anterior, la imagen de lo mexicano y podría decirse que también como estereotipo de hombre que se manejó en un principio fue el del indio, por la cuestión nacionalista y educacional que implementaba Vasconcelos se necesitó de medios para poder transmitir estas ideas a la población que en su mayoría eran analfabetas. El mejor lugar para

mostrar estas imágenes fueron las pinturas murales, creadas en edificios públicos para que la gente pudiera tener un mejor y más fácil acceso a ellos.

Así, no sólo fue necesario convocar a los artistas que realizaran los murales correspondientes, si no la búsqueda de espacios públicos donde se elaboraran estas pinturas que mostraran la Historia de nuestro país.

Los artistas que participaron en esta gran labor fueron: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, el artista francés Jean Charlot y Diego Rivera. Cabe señalar que aunque esta tarea fue emprendida durante el gobierno de Álvaro Obregón, se continuó algunas décadas más adelante. Entre los espacios que fueron utilizados para la creación de los murales, estuvo el Palacio Nacional, escuelas preparatorias, universidades, antiteatros, etc.

Dichos artistas nos comenta José Agustín habían pintado ya la parte medular de su obra y quizá como reflejo o consecuencia de los cambios que se iniciaban en México, el muralismo, mas identificado con las etapas activas de la revolución, empezó a declinar, y con él inicio la salida de la corriente mexicanista: las mujeres cultas con rebozos, changos y vestidos indígenas (Frida Kahlo, por supuesto, de tehuana). Había sido la primera vez en que por un lapso de tiempo se apreció a los indios y su cultura: la grandeza de su pasado, los logros de su civilización, las piezas arqueológicas, las máscaras y demás. (Agustín, 2007:20)

Cuando nos referimos a la imagen del charro en la pintura, sin duda hay rastros de éste desde el siglo XVI, sin embargo para llegar al estereotipo actual que se tiene del charro nos remitimos a las pinturas que realizaron estos artistas:

Alfaro, Serrano, Pierson, Morales, Izaguirre; las pinturas charras de Serrano se conservan en el Castillo de Chapultepec; en una colección privada hemos admirado un buen retrato del presidente Ignacio Comonfort con cabalgadura y atuendo charro.

Pero sin duda el más destacado pintor de escenas charras será Ernesto Icaza quien vivirá los años de apogeo del porfiriato; es decir finales del siglo XIX, y los primeros 35 años del siglo XX dedicando su vida a la pintura y a la charrería. Entre 1910 y 1920 realiza los nueve murales de la Hacienda de La Cofradía cerca de Aculco en el Estado de México; igualmente se le atribuyen murales de la Hacienda de la Ciénega del Rincón cerca de Lagos de Moreno en el Estado de Jalisco.

Inmortalizó las faenas charras ejecutadas por charros auténticos, plasmadas en el escenario de las viejas haciendas en pleno auge, en las cercanías de la capital y el Bajío. Nadie sabe cuántos cuadros firmó Icaza, nadie los conoce todos, su pintura es la historia viva de la charrería finisecular. Conoció y retrató a charros de gran temple y escuela como don Juan Saldívar, que dio su nombre a un tipo de fuste cómodo y seguro; los hermanos González Aragón: Juan, Felipe e Ignacio, primeros en lazar con mangana floreada y creadores de la "crinolina", "contracrinolina", y la "caricia"; convivió con Samuel, Arturo y César Rodríguez, este último, llamado "el Chícharo", famoso coleador, enriqueció el atuendo charro con el "sombbrero Pachuqueño"; otros personajes plasmados en sus pinturas: él mismo en incontables autorretratos, don José de Jesús Pliego, don

Álvaro Roldán, Eustaquio Escandón, y tantos más como don Carlos Rincón Gallardo autor del "Libro de Charro Mexicano".

La Radio

En México la radio nace como una necesidad y a la vez como un reflejo de lo que acontece en el resto del mundo, como en Estados Unidos. Así es como en Monterrey, Nuevo León, todo empieza con un hombre llamado Constantino de Tarvana el cual inicia en 1919 la radiodifusión al instalar una emisora experimental a la que llamó la Tárvara Notre Dame (TND).

Para los años 20 la cobertura de la radio era de lo más mínima, no todos tenían el lujo de tener uno de estos aparatos en sus casas y mucho menos soñar con tener uno en la escuela. El gobierno proveía de estos aparatos a las escuelas pero muchas de las veces eran equipos defectuosos o en mal estado.

Los problemas del abasto permitían en la década de los treinta agilizar la entrega de aparatos para que la emisión y recepción de la CZE transformara la enseñanza radiofónica en un medio efectivo y popular. Todo esto lo aprovechará el gobierno para que tengan un mayor efecto en la vida de los individuos todos los símbolos nacionales.

Una de las cosas que podemos deducir al hablar de la radio con respecto a cómo es que se va vislumbrado la aparición de la imagen o estereotipo del charro

es que, en la radio se va a notar más a través de la difusión de la música que comúnmente conocemos como vernácula.

De acuerdo a Velázquez y Vaughan el gobierno apoyó la investigación, grabación y emisión de música vernácula para producir una memoria nacional, que sirviera como inspiración y gozo para las generaciones presentes y futuras.

A pesar de que el naciente género ranchero tenía o hacía alusión a un estilo de vida campirano, lo cierto es que no podemos dejar de lado que las nuevas canciones rancheras se convirtieron en un producto ciudadano. Se compusieron centenares de canciones “a la campestre”, se imita con mayor o menor grado el lenguaje rural con sus modismos rurales: asté por usted, áhi por ahí, despierta por despierta, quero por quiero, ansina por así, etc. algunos ejemplos son de ese tipo de canciones son: “Adiós Mariquita Linda” (1925) de Marco Antonio Jiménez, “La negra noche” (1926) de Emilio de Uranga, “Allá en el Rancho Grande” (1927) en arreglo de Silvano Ramos. En esta década, el género conocido como “canción ranchera” estaba muy diferente al estilo inseparable del mariachi que ahora se conoce. Por general, se acostumbraba cantar con el piano, orquesta de alientos o de cuerdas.

El buen resultado de la nueva canción ranchera manifestaba en la modalidad de son alegre, campirano y bucólico ranchero, al estilo bravío. La representante fue Lucha Reyes después de pertenecer al grupo Garnica Asencio. Este nuevo género musical se va a introducir en los escuchas ciudadanos con

canciones como *Allá en el rancho grande* (1936) con arreglos de Silvano Ramos y *El Limoncito* en arreglo de Alfonso Espaiza Oteo.

La radio fue rápidamente adoptada por todos aquellos que se acercaron a esta nueva tecnología. Comenzó a penetrar en la familia para dar a sus integrantes un contexto social, cultural y compañía. Su poder de convocatoria para unir en un mismo marco temporal, en torno a un contenido, le dio a este medio un fantástico ritmo de crecimiento.

El interés del público por las transmisiones radiofónicas es una realidad. En primer lugar por lo barato y fácil de sintonizar y operar y en segunda por que la radio no requería de conocimientos especializados así podía llegar a más población que en su mayoría era analfabeta.

La creación de la XEW, la Voz de la América Latina en 1930, marcó el inicio de una nueva etapa dentro de la industria de la radio tanto por su alcance y potencia como por su programación, como sabemos esta estación fue fundada por Emilio Azcárraga Vidaurreta dando comienzo a la vida comercial de la radio. Su valor radicaba en que incorporaba un sistema de programas de variedades en conjunto con un formato en vivo e iba intercalando música, noticias y algunas dramatizaciones lo cual permitía llegar a más audiencia.

Sin duda todo lo antes mencionado le permitió al presidente Lázaro Cárdenas consolidar a la nación mexicana a través del uso de la radio. El presidente estaba consciente del poder que representaba la radio en cuanto a

facilidad de transmisión se trataba, es por esto que junto con ella trató de llevar a las masas educación, arte y literatura.

Lo importante del sexenio cardenista era difundir la música regional; así pues el gobierno distribuyó radios en villas y comunidades apartadas para sintonizar y escuchar la música popular y vernácula, sin embargo el público de esos lugares prefería la música urbana romántica de las estaciones comerciales.

Fue con el proyecto radiofónico de “La hora Nacional” que Cárdenas logró juntar la instrucción y la información. Este sería el vínculo de propaganda para que el público pudiera tener acceso al conocimiento sobre las acciones del gobierno, sobre personajes, historia y cultura.

La música fue la parte medular de la programación oficial, ya que se hizo un rescate de la música popular preferida por los estratos medios y bajos. Así, el gobierno ideó formas para propagar en todos los ámbitos su versión de la música nacional. (Olea, 2004)

Otra cuestión que hay que resaltar es el hecho de que la radio como industria lograba penetrar en la sociedad no importando edad, género ni clase ya que también se enfocaron en crear nuevos programas específicos para cada grupo existente en la sociedad mexicana.

También se fomentó la higiene y la salud así es como empezaron a proliferar los comerciales de productos de belleza, de higiene personal, medicamentos, jabones, electrodomésticos y demás los cuales empezaron a

generar conciencia sobre la imagen y la salud, así inició el cambio en los hábitos de la gente introduciéndola así a un nuevo esquema de vida.

Para los años 40 viene el periodo de mayor esplendor en la industria radiofónica sobretodo culturalmente hablando, llegando artistas, programas, cantantes, locutores y publicidad para llegar a las masas por medio del espectáculo. Tanto la prensa como el cine ayudarán en el apogeo de la radio, así como también los gobiernos de Ávila Camacho y Alemán con ayuda a empresarios de la industria radiofónica. Tales empresarios comienzan a generar una cultura popular que se basa en el espectáculo, con modelos aspiracionales, a fin de transformarlos en símbolos para que el público se identifique con ellos para imitarlos.

El gobierno promulgo una nueva Ley de Cámaras de Comercio e Industria, con la que poco después la Secretaria de Hacienda aprobó la constitución de un Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión (CIR), de la cual fue elegido como primer presidente, Emilio Azcárraga Vidaurreta.

Los empresarios se agrupan en torno a la Cámara Nacional de la Radiodifusión (CIR) el 2 de enero de 1942, con la dirección de Emilio Azcárraga, Juan Buchanan, José Luis Fernández y Juan de la Rosa como miembros del Consejo Directivo. Este año, la élite empresarial designa al general Maximino Ávila Camacho (Secretario de Comunicaciones y Obras Publicas) “Presidente Honorario” (Olea, 2004).

Con esto podemos darnos cuenta de cómo era de estrecha la relación entre empresarios y el gobierno en turno además de que demostraba como se iba conformando el órgano que manejaba Emilio Azcárraga. Y lo que logró fortalecer y expandir aún más la radio comercial sin duda alguna fue la creación de las cadenas radiofónicas.

Dado que para la década de los 40 los programas musicales eran los que más ocupaban espacio dentro de las radiodifusoras permitió el florecimiento y la aceptación de algunas figuras tales como Fernando Fernández, Ramón Armengod, Luis Arcaroz como crooners, Emilio Tuero y Pedro Vargas como cantantes de ópera, Toña la Negra como cancionera y Agustín Lara y Chuco Monge como compositores entre muchos otros, los cuales también se llegarán a integrar a las filas de la pantalla grande. Sin embargo los compositores de la radio no sólo dieron su música al cine sino también llegaron a proporcionar argumentos que eran sacados de los títulos de sus canciones.

La competencia entre las estaciones contribuyó a consolidar el éxito de aquellas estrellas favoritas, que producían los más altos índices de recepción promedio. Es así que Lucha Reyes hace aún más patente y difunde los nuevos temas de la canción ranchera tales como: alcohol, el corrido de nota roja, el abandonado, el desdén y el elogio de provincia al lado del machismo y la afirmación nacionalista y localista. (Olea, 2004)

La década de los años cincuenta significó para la canción mexicana una ruptura con las tradiciones anteriores. El surgimiento de nuevos estilos, modas y

géneros hicieron que la música ranchera se modificara y surgiera el bolero ranchero y al igual los compositores se empezaban a mover en todos los campos de la música popular y surgían intérpretes que transitaban desde los boleros, norteñas y rancheras.

Durante esta época relucieron otros cantantes como María Victoria, Dámaso Pérez Prado, Las Hermanas Hernández y los Hermanos Reyes. Uno de los personajes más importantes, aparte de Pedro Infante, fue el compositor José Alfredo Jiménez, el cual ha trascendido hasta nuestras fechas por ser uno de los compositores más grandes que México ha tenido. Por otro lado la imagen del mexicano, borracho, parrandero y jugador, que José Alfredo Jiménez muestra en las letras de sus canciones en esta década, puede ser la causa de que actualmente a nivel nacional e internacional la figura del charro y la música ranchera se ha ido deteriorando.

Y para la década de los sesentas el boom del bolero ranchero en voz de Pedro Infante era inminente, sin embargo, tras su trágica muerte quien tomará su lugar en este género musical será Javier Solís y años después José Alfredo Jiménez, el creador de una de las canciones más representativas, El Rey.

Desde que se popularizo el radio capto la atención del público mexicano durante las horas nocturnas; sin embargo con el progreso de la televisión durante los años 50 marcó el desplazamiento de la radio a la cocina, al dormitorio y el automóvil.

En cuestión de veinte años, la red radiofónica se convirtió en el sistema central de comunicación del país, al difundir, más allá de la mera información, los cimientos para un nuevo esquema de vida. La radio consiguió unificar de manera excepcional a una población geográficamente dispersa y, a su vez, transformó la percepción del mexicano acerca de su lugar en el mundo.

Aunque los ojos del país estaban puestos en la televisión, la radio también experimentó avances que refrescaron su panorama: en 1952 empezó a operar XHFM Radio Joya, la primera emisora mexicana que utilizó la Frecuencia Modulada (FM). Además, una nueva práctica se puso de moda: la transmisión de discos grabados.

La música eterna compañera del charro

Así como en pintura el nacionalismo perdió terreno, en música ocurrió algo semejante. La gran corriente nacionalista, inventiva e imaginativa, de Silvestre Revueltas (quien murió en 1940) Carlos Chávez, Blas Galindo y Pablo Moncayo (1944) alcanzó a estrenar, con gran éxito, su Huapango empezó a declinar a favor de los patrones de composición de la para entonces bastante madurita vanguardia internacional, y los nuevos autores, que en realidad destacaron hasta los años cincuenta y sesenta, fueron Joaquín Gutiérrez Heras, Rafael Elizondo, Mario Kuri, Jiménez Mabarak, Miguel Bernal, Armando Lavalle, Raúl Cosío, Jorge González

Ávila, Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez, Héctor Quintanar y Julio Estrada (Agustín, 2007:27).

Durante el avilacamachismo, la música popular tuvo un gran éxito y continuación gracias a Agustín Lara, el gran músico poeta el cual manifestaba a través de sus composiciones ese romanticismo bohemio.

Para el caso de la música en la cinematografía mexicana, existió una gran creatividad por parte de varios compositores, los más sobresalientes era el dueto conformado por Esperón y Cortázar. Ernesto Cortázar, antes de asociarse con Manuel Esperón, formó parte del excelente grupo los Trovadores Tamaulipecos, quienes, al igual que Guti Cárdenas, hicieron grabaciones afortunadísimas en Nueva York a principios de los años treinta (Agustín, 2007:30-31).

Musicalmente hablando Jorge Negrete nos ha dejado una valiosísima colección de discos con sus mejores interpretaciones que no solamente abarcan las rancheras que le hicieron famoso, sino también un variado repertorio de bellas melodías.

Pero dentro de las películas sin duda alguna la música juega un papel bastante importante no sólo por el hecho de que algunas le otorgan el título a las mismas, sino porque además considero que en las canciones se encuentran impregnadas las características del ser charro, a través de la música no solo se va a exaltar la mexicanidad, el orgullo nacional sino además implícitamente se estará reafirmando lo que se cree, piensa y se acepta como modelo de hombre dentro de la sociedad de esa época.

Dentro de las películas analizadas en este capítulo, la mayoría contiene canciones de corte vernáculo, teniendo como compositor de letras a Ernesto Cortázar y como compositor de música a Manuel Esperón quienes dejan ver a través de sus canciones todas las características antes mencionadas.

A continuación dejaré algunos fragmentos de algunas canciones en donde se puede apreciar los diversos aspectos que se intentaron analizar en este capítulo.

El Charro Mexicano (1944) Esperón-Cortázar

Y una guitarra cantora, pa cantarle a la que adora,

Este charro enamorado, mexicano de nación

Soy el, Charro Mexicano, noble, valiente y leal.

De su pueblo, siempre hermano, Soy el charro que se llena, con el alma, con amor

El de la virgen morena, de su patria, y de su Dios,

Bebo tequila en mi jarro, para que me sepa a barro,

Y al calor de mi sarape, yo cobijo una ilusión

Es mi palabra escritura y es mi lema la bravura

Jalisco canta en Sevilla (1948) Quintero-León-Quiroga

Mas soy mexicano
no temo a la muerte
y al pie de una reja
la voy a esperar

Me diste un vino a beber
Sevilla del alma mía
estoy de noche y día
soñando con un querer

Cuando quiere un mexicano (1944) Esperón-Cortázar

Cuando quiere un mexicano
no hay amor como su amor
tiene la miel de las flores
y del cariño el calor,
como un mexicano

Cuando un mexicano quiere
se olvida hasta el dolor
y si es preciso se muere
nomas pensando en su amor
como un mexicano

Ay Jalisco no te rajes Cortázar-Esperón

Y me gusta escuchar los mariachis,
Cantar con el alma sus lindas canciones,
Oír como suenan esos guitarrones
Y echar un tequila con los valentones

¡ay, Jalisco no te rajes!

Me sale del alma gritar con calor,
Abrir todo el pecho pa' echar este grito:
¡qué lindo es Jalisco, palabra de honor!

Aunque lo quieran o no (1944) Esperón-Cortázar

Aunque unos piensen por ahí,
que yo me la echo de lado,
me cuadra más ser pelado
que catrín de la ciudad.

Me gusta ser charro entero,
montado en un alazán
y no changuito matrero
con ribetes de Tarzán.

Y aunque lo quieran o no
ser charro es ser mexicano
sencillo, valiente y sano
franco de a carta cabal.

Yo me siento muy ufano
de mi traje nacional
pues soy charro mexicano
y a ver quién lo toma a mal.

Cantar con el corazón
canciones de mis rancheros,
y no sones extranjeros
de tambor y saxofón.

Me gusta echar mis piropos
cara a cara a la mujer,
y no chiflidos tontos
copiados no sé ni a quién.

Si Adelita se fuera con otro (1914)

Si Adelita se fuera con otro
la seguiría por tierra y por mar,
si por mar en un buque de guerra
si por tierra en un tren militar.

Si Adelita quisiera ser mi esposa,
y si Adelita ya fuera mi mujer,
le compraría un vestido de seda
para llevarla a bailar al cuartel.

El Cine

Como se sabe no sólo el surgimiento de la Segunda Guerra Mundial ayudará en el esplendor de la época de oro del cine mexicano, sino también el extenso apoyo económico del gobierno estadounidense y varias reducciones de impuestos aduanales en importación de: películas vírgenes, cámaras fotográficas, equipos de sonido, maquinaria y aparatos para laboratorios.

La participación del Estado se consideraba necesaria “porque era la única forma de demostrar a los capitalistas y al público en general que la producción cinematográfica ya podía considerarse como una actividad”, de ahí que dicha institución crediticia naciera “por iniciativa del Banco Nacional de México, S.A., y con el respaldo moral del presidente Ávila Camacho”, quien, según un divertido

artículo publicado entonces por Luis Spota, era un cinéfilo declarado (Leyva, 1992:45).

Antes del auge de la figura del charro al cine, hizo su aparición y permanencia primero la del indio, para los años 20 como reacción a la imagen que planteaban los estadounidenses de lo mexicano surgen varias cintas en las que se enmarcaba la cuestión indígena y sobretodo el realce del pasado prehispánico; así pues encontramos películas tales como: *Tepeyac* (1918) *Cuauhtémoc* (1919) *El Rey poeta* (1920).

Ya para principios de los años 30 la aparición de Sergei Einsestein se considerará esencial en la importancia y resalte de la imagen del indio en la pantalla grande, aunque algunos sólo lo consideran como una mirada extranjera, lo cierto es que va a ser precisamente esa mirada de afuera la que lo hace enfocarse y resaltar particulares características que tiempo después los cineastas nacionales retomaran y reinterpretaran a su manera, tal es el caso de Emilio “El Indio” Fernández con sus más emblemáticas películas: *María Candelaria*, *Flor Silvestre* y *Maclovía*.

La aparición del charro en el cine mexicano no fue tal y como lo conocemos hoy en día; es decir, esa figura de varón que usa un traje propio para montar, un sombrero de ala ancha y que lleva una soga, además de una pistola; si hacemos una pequeña revisión fueron los camarógrafos Vayre y Bernard, enviados a México por los hermanos Lumière, quienes captaron las primeras imágenes del charro mexicano en el cortometraje *Alzamiento de un novillo* (1896). Dos años

más tarde, la misma imagen sería captada por el mexicano Carlos Mongrand en *Los charros mexicanos*.

El inicio de la aparición del charro en el cine como símbolo fue en la película *Allá en el rancho grade* (1936) no es casualidad que sea considerada el parte aguas de la cinematografía mexicana y su gran éxito no sólo en nuestro país sino también internacional. Y como lo apunta Luis González y *González Allá en el Rancho Grande* fue el inicio de una larguísima serie de películas similares que en rigor era una crítica al agrarismo del general Lázaro Cárdenas y para Aurelio de los Reyes es una película que es suma y síntesis del sainete, la revista musical, la zarzuela, el teatro de variedades, la parodia costumbrista centrada en la vida ranchera.

Allá en el Rancho Grande, que popularizó enormemente a su intérprete Tito Guizar en toda Latinoamérica y que dio al cine mexicano su primer premio internacional, no sobresale sin embargo del conjunto gris de las 25 películas producidas en 1936: un conjunto en el que sólo llaman la atención a posterior el muy poco espectacular debut del cómico Cantinflas y la realización por José Bohr de su segunda y última película interesante, *Mariguana* (García, 1969:171).

Aurelio de los Reyes hace notar que en el proceso de conformación del cine de charros, su compañera, la china, no se desarrolla en forma pareja y paralela y en cambio surge la figura de la charra, que lleva pistola y tiene ínfulas varoniles. La mujer no se incorpora como un par y queda sólo con dos alternativas posibles:

o sumisa o en competencia, lo que implica una concepción de vencer o ser vencido(a) en lugar de la complementariedad y la armonía. (Tuñón, 1998:72)

Al hablar de las características del charro mexicano encontramos que no sólo lo distingue la cuestión de la vestimenta sino que se conjuga con acentos muy particulares en el lenguaje, comportamiento, el físico y también en el ámbito musical.

El charro, hombre de campo de actitud bravía, jinete experimentado, de sombrero y atractiva vestimenta, atrajo la mirada de realizadores como Serguei Eisenstein, quien detalló en ¡Que viva México! (1931) aspectos de la personalidad del charro que definirían su dimensión como personaje cinematográfico. Varias producciones contribuyeron a identificarlo como el modelo de macho, mujeriego, cantador y dicharachero.

A partir de la película Allá en el rancho grande surgirán muchas producciones que incluirán la fiesta popular, el vestuario, la música, el canto, la gastronomía, las bravatas y el cortejo; características con las cuales el mundo relacionó a nuestra cultura posteriormente.

Y con todas estas películas también se comenzarán a conocer en el medio artístico actores como: Tito Guizar, Luis Aguilar, René Cardona, Pedro Armendáriz, Pedro Infante y directores tales como: Juan Soler, Julio Demicheli, Emilio Fernández, Fernando de Fuentes, Joselito Rodríguez entre otros.

Hablar sobre cómo se presenta al charro mexicano en cine; es hablar también de cómo se representa un tipo de hombre, que por lo que estamos entendiendo es parte también lo que se buscaba, una afirmación del hombre en el poder o con el poder.

El charro se nos muestra como un hombre gallardo, altivo, orgulloso, fuerte de carácter y también de cuerpo, muchas veces directo al hablar, siempre con el traje bien puesto y a la medida, con una pistola al lado lista para ser usada para cuando se sienta amenazado o necesite defender lo suyo, lo que le pertenece, tomando tequila para afinar la garganta y entonar una hermosa canción que refleje cuanto ama su país, su gente, a las mujeres y cuan orgulloso esta de ser hombre, de ser charro, de ser enamorado pero sobretodo de ser muy macho, también se nos presenta como un hombre alegre, fanfarrón, intransigente e impulsivo que quiere dominar y al final logra someter a su compañera.

“Las mujeres han de ser como todas las potrancas, que se crían y se amansan con su dueño y no saben llevar jinete en ancas” (Barragán, 1994:24).

Utilizando la popularidad de la radio a principios de los años 40, el cine aprovechará los saberes artísticos y el elenco de ídolos que ha conformado la radio; intérpretes musicales, locutores, artistas, canciones y la estructura de algunos géneros radiofónicos como el sketch, radionovelas, serán los que se integraran como tema principal de las cintas.

La emergencia del cine mexicano de captar más público, impulsa la canción de amor como tema de sus películas y a sus intérpretes como actores principales.

El cine a su vez también va a detonar la creatividad de compositores y cantantes radicales; especialmente del dueto Esperón-Cortázar, que hicieron arreglos musicales para temas de películas, como “Un viejo amor”.

Para 1949, la exhibición de películas en la República Mexicana estaba casi totalmente controlada por el grupo encabezado por el norteamericano William Jenkins. Al pasar el control del cine a la Secretaría de Gobernación, Miguel Alemán intentó dismantelar el monopolio, al mismo tiempo que dio el primer paso para la burocratización del cine, un lastre que la industria ha venido arrastrando hasta nuestros días.

El charro cantante y bailador del cine mexicano no es tan ficticio como sus críticos pretenden, ya que antes de la era de los medios masivos de comunicación, la gente del campo se entretenía haciendo música y bailes, esto es la fuente del folclore.

Sin embargo para finales de los años 40 las imagen del charro como personaje principal de las películas irá desapareciendo para da paso a nuevos personajes y sobretodo nuevos ambientes donde se realizan las historias. Entonces ¿qué ocurre con el estereotipo de hombre el cual representaba el charro en el cine?

Andrés Ordoñez comenta que en cuanto la guerra terminó, Hollywood se dio a la tarea de recuperar el terreno perdido. Menos de una década después, Elvis Presley sustituyó al Charro Cantor y la imagen gallarda y rompecorazones del mexicano por la del bandido sucio y alcoholizado.

CAPÍTULO 2

“YO SOY EL CHARRO MEXICANO, NOBLE, VALIENTE Y LEAL”. BIOGRAFÍA DE JORGE NEGRETE

“Porque extrema su gusto por lo popular, haciendo creer a la gente muchas veces que va vestido de charro para un baile de máscaras” (Cinema Reporter, 1949:48)

Como lo hemos descrito en el capítulo anterior la figura del charro se va a retomar no sólo como símbolo nacional sino que además como ejemplo de figura masculina mexicana. Para nadie es sorpresa reconocer a Jorge Negrete como uno de los símbolos más fuertes de mexicanidad si hablamos internacionalmente y también como un digno representante de la “masculinidad mexicana” digna de admiración y ejemplo a seguir para muchos.

Jorge Negrete será el representante máximo de la figura del charro no sólo a nivel nacional sino internacional; es decir estamos afirmando que la figura del charro es la que se erigirá como la masculinidad hegemónica entiendo la misma como aquella en la que los hombres son fieles herederos del patriarcado, detentan el poder y dominan a los grupos vulnerables.

Retomar a Jorge Negrete es por demás indispensable cuando nos referimos a la época de oro del cine mexicano, y será en la película *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), donde Negrete tiene el protagónico la cual le dará un sentido de despunte internacional tanto a las películas de corte ranchero y por ende a la imagen del charro.

La importancia de Jorge Negrete para el caso específico de este trabajo de investigación radica en tres puntos fundamentales: el primero, que junto a él (y otros actores y actrices) la historia del cine mexicano logró un despunte como industria; segundo, que gracias a este despunte y aunado a otros acontecimientos internacionales es como dicha industria cinematográfica mexicana se dio a conocer y fue la preferida y la más consumida en otros países lo cual nos lleva a la tercer razón ya que de la mano de Negrete como principal exponente se da a conocer como símbolo de lo mexicano la imagen del “charro”.

Es por esto que considero es importante conocer la historia de vida de este ídolo mexicano, ya que como lo notaremos más adelante, habrá cosas o acontecimientos que a lo largo de su vida será parte de su personalidad y que como sabemos los actores a veces imprimen parte de dicha personalidad para sus performance, así como también a veces ocurre al revés y adoptan o adquieren parte del personaje y las actitudes, ademanes y demás, éstos comienzan a formar parte de sus vidas, unos incluso llegando al grado de llevarse por completo el personaje todo el tiempo hasta hacer creer a sus fanáticos, a los medios y a ellos mismos que así son en realidad.

Ningún otro cantante mexicano ha tenido en el extranjero un recibimiento igual, aunque actualmente los haya muy populares, porque el estrellato de hoy se fabrica artificialmente con estrategias de mercadotecnia que pueden ser muy eficaces, pero ya no producen mitos como en los años 40 (Serna, 1993:23).

Las características que va a manejar Jorge Negrete cuando interpreta al charro en el cine se verán muy marcadas y sobresalientes las cuales junto con su personalidad le dará el estatus que aún conserva de ser conocido mundialmente como el “charro mexicano y el charro cantor”. Entre dichas características podemos visualizar las siguientes que son inherentes en nuestro subconsciente y que inevitablemente nos remiten a la imagen del charro: dicharachero, alegre, rudo, macho, valiente, parrandero, jugador, enamorado, celoso, bravucón, borracho, simpático, fuerte y trabajador.

A partir de *Ay Jalisco no te rajes* (1941), Jorge Negrete elevó la figura del charro cantor al rango de institución. No sólo fue profeta en su tierra: difundió en el extranjero una imagen de lo mexicano que hasta la fecha nadie ha podido borrar. Su personalidad es una versión de nuestra idiosincrasia, y como tal despierta la adhesión entusiasta o el rechazo vehemente. Algunos periodistas y escritores lo acusan de haber exaltado los defectos del mexicano: machismo, fanfarronería, alcoholismo, desprecio por la vida. Otros le niegan arraigo popular alegando que su tipo y su arrogancia suaves del indio. Ambas acusaciones son injustas, pues Jorge no fue un promotor de la ebriedad patrioterica ni tampoco un charro catrín. (Serna, 1993:47)

Todo lo anterior lo afirma Serna en su libro *Jorge el Bueno* una serie de 3 volúmenes en el cual encontraremos la narración sobre la vida de Jorge Negrete y que a pesar de que considero que algunas afirmaciones no podrían ser del todo ciertas o más bien resultan cuestionables también cabe aclarar que su trabajo como el de Francisco Javier Millán sirvieron de mucho para lograr entender un poco más la vida sobre este hombre tan importante no sólo para el medio del espectáculo y el cine sino como veremos también para el significado y entendimiento de ideas difundidas sobre el ser mexicano.

De amores y desamores de Jorge Negrete

Todos los amigos y familiares de Jorge Negrete coinciden en afirmar que no fue mujeriego. Por el contrario, guardaba a sus parejas una fidelidad asombrosa en un hombre tan asediado por las mujeres (Serna, 1993:6).

Sin embargo, para Jorge Valdivieso Guerrero fue una persona diferente en relación a las mujeres como lo público en *“El Tiempo”* y que La Revista *Cinema Reporter* (1953) retoma de esta manera con el título *“Que Jorge sigue decayendo”*:

“...que el charro-cantante Jorge Negrete ha decaído hoy tanto, inclusive más que antes del matrimonio con María Félix. El articulista sostiene que Negrete se dedicó a perseguir algunas de las chicas del cine, entre ellas Elsa Aguirre, lo mismo que intentó abofetear a otras llegando al colmo cuando una de ellas sostuvo que los pistoleros, a sueldo del cantante pretendieron dar muerte a

otra chica. Tras de aquí la popularidad de Negrete es ninguna, llegan semejantes noticias, por lo visto, todo vale nada, y el resto vale menos”, (Cinema Reporter, 1953:14)

Su primer y única esposa Elisa Christy la conoció mientras trabajaban juntos en 1938 en la película "La Valentina". El amor floreció y sólo dos años después se casaron en el City Hall de Miami, el 28 de enero de 1940. Jorge Negrete tenía 28 años y Elisa Crochet Áspero 21, dicen que durante ese viaje Jorge Negrete le apostó a la ruleta y que se quedaron sin un centavo es por ello que se dio a la tarea de buscar trabajo hasta que Jorge empezó a trabajar en el bar "La Conga", alternando el trabajo con la editora Southern Music donde transcribía las canciones norteamericanas al español.

Sin embargo comenzaron a existir problemas entre la pareja y es que para cuando Jorge decidió regresar a México para filmar la que será la película que lo catapultó al éxito, también será la que defina toda su vida amorosa como un torbellino de estiras y aflojas.

Jorge conoció a Gloria Marín en la filmación de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, ella será considerada por muchos como el único y verdadero amor de Negrete. Gloria obtuvo el papel estelar femenino, era una joven y bella actriz que sin ser una desconocida tampoco era una estrella. Gloria Méndez Ramos empezaba apenas a hacerse notar en el cine después de haber aparecido en distintas carpas como tiple.

Desde el principio de su relación, Gloria se percató de que su amado era muy tímido: “Tal vez tenía complejo de inferioridad”, comentó en una entrevista. A esa característica, ella le atribuyó la actitud de arrogancia y altanería que a veces asumía y esa manera brusca de tratar a la gente que en tantos problemas lo metió en el curso de su corta vida. Pero, por otra parte, lo consideraba con grandes cualidades, como un hombre noble, como un niño sano, puro y bueno que gustaba de hacer bromas pesadas y entretenerse con juguetes de cuerda.

Los problemas con su aún esposa Elisa no se hicieron esperar pues en los periódicos no se hablaba de otra cosa que no fuera de la supuesta relación entre Gloria y Jorge y de cómo se les veía casi siempre juntos, y aunque Elisa quedó embarazada de la única hija que tendría Jorge, la bebé no fue suficiente para poder mantener su relación y decidieron separarse.

Se sabe que Negrete aprovechó la fama obtenida por sus cintas durante 1945 y 1946 para que en cada una de las películas que lograba filmar entre los intervalos de sus viajes y giras la coestrella fuera Gloria Marín siempre la sugería a sus directores y varios de ellos no objetaban puesto que conocían la madera actoral de Gloria y sobretodo sabían que si aparecía al lado de Jorge la película sería un rotundo éxito no sólo por los comentarios en los periódicos sobre su amorío sino por la química que transmitían en la pantalla de su verdadero amor.

Pero hubo una película en la que Jorge no pudo imponer a Gloria en el papel protagónico sino que se escogió una joven promesa que en 1942 filmó junto a Jorge la película *"El Peñón de las Ánimas"*, estamos hablando de María de los

Ángeles Félix Güereña, mejor conocida como María Félix. Dicen que durante el rodaje del filme, Jorge Negrete y la nueva estrella no se dirigieron la palabra, que cuando ensayaban las escenas de amor, se echaban miradas de pistola.

En ese entonces el apoderado del actor era su hermano mayor David. "Negro", le dijo, "te estás comportando de una manera muy altanera y descortés con la nueva actriz". Tal vez, le contestó Jorge, pero es que la pobre me es profundamente antipática. Tiene aires de niña bien y no la paso ni envuelta en papel celofán". No hay duda, ya desde entonces María era antipática.

No obstante esta antipatía recíproca, *El Peñón de las Ánimas* (1942) fue un éxito rotundo. La prensa elogiaba la belleza de María con el mismo entusiasmo con el que aplaudía la actuación de Negrete como "Fernando Iturriaga", personaje que le valió el premio a la mejor actuación masculina de 1942, otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Quién diría que años después los actores que no se podían ver ni en pintura protagonizarían una de las bodas más esperadas y vistas en nuestro país.

Sin embargo antes de que llegará ese momento Jorge pasaría una especie de estira y afloja en la relación que llevó con Gloria por casi 10 años, ya que hicieron saber que se "casaron" aunque no fue cierto cuando Gloria obtuvo fama como actriz y fue llamada a realizar producciones sin tener a Jorge al lado fue cuando éste sucumbía ante los celos puesto que se dice que Gloria era muy coqueta y se implantaba en su papel de mujer bonita que mucho le hicieron creer tanto Jorge como los directores y las personas a su alrededor.

Uno de los más sonados triángulos amoroso fue el que protagonizaron con el actor argentino Hugo del Carril, aun cuando se reunió con Gloria en Buenos Aires para presentar una obra de teatro, teniéndola a ella presente con él a todas horas, Jorge sufría de verla tan atendida por sus admiradores, a los que ella alentaba con su belleza, feminidad y coqueteo, pero sobretodo porque el rumor de un amorío entre Gloria y Hugo era muy fuerte y Jorge podía constatarlo con sus propios ojos en dicho viaje.

Despechado, Jorge se relacionó con Elsa Aguirre y después con una “niña bien”, candidata de la madre para reemplazar a Gloria, pero, por no ser del medio artístico, no le interesó al hijo. Se habló de divorcio, pues, aunque nunca se casaron, hicieron creer que lo habían hecho en secreto. Hubo una corta reconciliación. Gloria adoptó a una niña, pero, a pesar de que Jorge se encariñó con Goyita, las cosas no se arreglaron entre ellos. Se avecinaba una ruptura que se concretó cuando, después de un altercado, Jorge le dice para que todos oigan: “¡Hasta aquí llegué! ¡Eres libre de hacer lo que quieras!”.

No era para menos, la había encontrado besándose con Abel Salazar, lo cual haría del galán más atractivo, varonil y “macho” del cine nacional un verdadero “cornudo” para su público, pues oficialmente estaba casado con la Marín. Nunca más hicieron nada para reconciliarse.

Algo que hay que resaltar en la vida amorosa de Jorge es el hecho de que su madre fue fundamental para que la relación entre Gloria y Jorge no llegará realmente a consolidarse en el plano de lo legal y religioso, ya que para la madre

de Jorge, que venía de una familia tradicionalista, no era bien visto que su hijo anduviera con una mujer divorciada y que no podía casarse por la iglesia, además de que considera a Gloria una mujer inferior que no merecía a su hijo.

Años después, María regresa a México desde Argentina, la recibe Crox Alvarado en el aeropuerto y le dice que va en representación de Jorge Negrete, el cual siente mucho no poder estar presente para recibirla. María lo mira extrañada, aún se acuerda las dificultades que tuvo con Negrete durante la filmación de "El Peñón de las Ánimas".

La Doña llega triunfante del extranjero, le tienen organizados varios festejos, en uno de ellos Negrete hace acto de presencia y empieza a cortejarla, ella no deja de extrañarse pero él la cortejó a todo lo grande, serenatas, llamadas por teléfono, flores, regalos, etc. Jorge Negrete comenzó una relación con María Félix y se casó con ella el 18 de octubre de 1952 aunque se especulaba que en realidad se casaba con ella por despecho y que nunca la llegó a amar tanto como a Gloria.

Pero ¿Por qué hablar sobre la vida amorosa de Jorge Negrete? ¿Por qué hacerle un apartado? Pues como se apuntó al principio si bien se decía de Jorge que no era un mujeriego y como hemos visto en toda su vida sólo tuvo tres mujeres a las que amo, cosa que podría resultar contradictoria con la imagen que tenemos del charro mexicano que él tanto personificaba.

Lo que queremos apuntar o resaltar es que no necesariamente las características que representaba en el cine Negrete eran parte de su vida como se

podiera pensar en un principio y que sería base de su fama, sin embargo, la característica de ser mujeriego que tanto se resalta en la imagen del charro no era algo inherente ni que pusiera en práctica Jorge Negrete.

Pero, como se sabe, los rumores y los chismes son inherentes a los ídolos populares, pues al ser recipientes de las proyecciones de miles de espectadores resultan espacios inmejorables para el surgimiento de todo tipo de leyendas. (Agustín, 2007:30)

No basta ser charro

Su primera comedia urbana fue *Juntos pero no Revueltos* (1938), donde interpretó a un cantante de ópera que pedía trabajo en las estaciones de radio y fracasaba continuamente por su estilo anticuado. (Serna, 1993:41) Cosa curiosa puesto que él pasaría por algo similar cuando trataba de hacerse camino dentro de la industria música con el género de opera precisamente y que como veremos en apartados más adelante no prosperará muy bien.

A pesar del éxito logrado con *¡Ay Jalisco no te rajes!* lo cierto es que Negrete no se libró de hacer uno que otro churro aun así también es cierto que pudo trabajar con directores de primera línea y la factura de sus películas mejor mucho.

Está de más destacar las películas como *Historia de un gran amor* y *El peñón de las animas*, ambas filmadas en 1942, con las cuales Jorge Negrete

quiso convencer a la crítica de que también era actor además de cantante, para Serna logro ese convencimiento pero para críticos de cine como Jorge Blanco fue todo lo contrario y García Riera parece apoyar a Blanco cuando afirma que: “ En 1942 ... se dio papeles de responsabilidad a dos nuevas actrices, María Elena Márquez y María Félix; un nuevo galán cantante, Pedro Infante, resarciría ampliamente con el tiempo al cine nacional de la perdida de Rafael Falcón y se establecería como competidor aventajado de Jorge Negrete” (García, 1969)

Aunque ya contaba con fama continental, Jorge seguía obsesionado con la idea de triunfar en Hollywood. Al terminar *El Peñón de las Animas* recibió por parte del Hal Roach la oportunidad de realizar la película *Fiesta* la cual por lo que sabemos no tuvo mayor trascendencia en su carrera. (Serna, 1993:11)

Pocos mexicanos han visto *Fiesta*, y no se han perdido de nada. La película no se estrenó en México hasta 1950 y Jorge recibió duras críticas por haber tolerado las habituales deformaciones con que Hollywood adultera nuestro folclor: sombrero de charro con borlas, manolas en vez de chinas poblanas, etc. (Serna, 1993:11)

A pesar de todo esto, su estancia en Hollywood es interesante por los contactos que hizo con gente de cine, especialmente con dos actrices de fama mundial: Carol Lombard y Cy Charrisse.

La prehistoria cinematográfica de Jorge termina con *El cementerio de las águilas*, la sexta película que filmo en 1938. Dedicada a los Niños Héroes, la cinta

revivía la gesta de 1847 con escaso presupuesto y excesiva solemnidad. (Serna, 1993:42)

El galán exitoso, inicio de su carrera actoral

Nuestro charro cantor, Jorge Alberto Negrete Moreno comenzó su carrera en 1931 utilizando el nombre artístico de Alberto Moreno para que sus padres no supieran sobre su otra carrera, pero para 1932 se lo cambiaría a Jorge Negrete por recomendación del actor Arturo de Córdova, fue según Edmundo Bastarrachea Vázquez y Pilar Sicilia y Sicilia un hombre bien planteado, buen jinete, mejor cantante, actor, políglota y dirigente sindical.

En abril de 1937, cuando apenas llevaba cuatro meses en Nueva York, Jorge recibió un telegrama del productor cinematográfico Gonzalo Varela ofreciéndole el papel estelar en una película. La película se llama *La madrina del diablo* (1937) y según Diana Negrete fue una mala adaptación de Don Juan Tenorio al México del siglo XIX (Serna, 1993:36).

A pesar de todo, en cierta forma el éxito de "*La madrina del diablo*" le consiguó la confianza de los productores y aun así seguía buscando colocarse como cantante en Estados Unidos. Una de las tantas cosas buenas que le trajo el hacer "*La Valentina*" fue que en el rodaje conoció a su primera esposa Elisa Christy, hija del actor español Julio Villareal, era una bailarina pero la actuación ocupaba en su carrera un segundo lugar.

La mayor parte de 1938 la pasó en México filmando una película tras otras ya para ese tiempo se buscaba establecer un star system como el de Hollywood y él reunía todas las cualidades para ser un galán exitoso: voz, presencia, juventud, estatura. (Serna, 1993:39)

En junio de 1941 se encontraba en E.U.A. viviendo con su ya esposa Elisa cuando recibió un telegrama desde México el cual decía que le ofrecían el estelar de una película ranchera. A pesar de que no le agradaba para nada el género y que incluso había jurado que nunca caería tan bajo, por la situación económica por la que pasaba junto a su esposa tuvo que aceptar el papel. Esa noche, apenado, se disculpó con Elisa:

“debe ser un churro, pero nos hace falta el dinero.”

El churro se llamaba ¡*Ay Jalisco no te rajes!*. (Serna, 1993:45)

Su personaje de Salvador Pérez Gómez *El Ametrallador* consolidó la imagen del charro de exportación. Negrete fue el primer actor que dio a conocer al charro mexicano en el extranjero, sobre todo en Europa, donde el público lo adoró. En gran medida la simpatía y el arrastre popular del Ametrallador se debieron a la mano de Ismael Rodríguez, autor del guion en colaboración con su hermano Joselito. El éxito de ¡*Ay Jalisco no te rajes!* sobrepasó los cálculos más optimistas de sus productores y en cuestión de semanas consagró a Jorge como galán y cantante. (Serna, 1993:51)

Los nombres de Ismael Rodríguez y Jorge Negrete no suelen relacionarse, porque Ismael estuvo mucho más vinculado con Pedro Infante. Sin embargo, participo en las dos películas más taquilleras de Jorge (la otra fue *Dos tipos de Cuidado* (1952), ya como director) y logro que luciera natural en papeles cómicos, proeza jamás realizada por ningún otro director.

Sin embargo y a pesar del éxito de la película, Serna le da con justa razón un mayor realce y valor a la música. Compuesta por Manuel Esperón, la canción que le da el título cantada por Lucha Reyes, ya era un éxito internacional cuando la película se filmó (por eso la Reyes cantaba la pieza en una memorable actuación especial) y la misma suerte corrieron las piezas que Esperón compuso ex profeso para la pantalla, en mancuerna con el letrista Ernesto Cortázar. Esperón había empezado su carrera en el cine en 1934, cuando compuso la canción tema de *La mujer del puerto*. No era un músico exclusivamente dedicado a la canción ranchera, pero logro que el mariachi sonara como una orquesta sinfónica y conservo en sus arreglos el aire festivo que según los entendidos caracterizo al mariachi tradicional.

Cortázar era un versificador lamentable. De la mayoría de sus canciones puede decirse que han sobrevivido a pesar de la letra. Cortázar en gran medida fabrico la imagen bravucona de Jorge. En algunas de sus letras, el macho de pistola al cinto es un objeto de adoración narcisista.

Esa caricatura del mexicano actualmente nos mueve a risa, pero en su momento se consideró la más genuina expresión de “lo nuestro”. Por si no bastara

con su mexicanismo de cantina. Cortázar divulgó la falsa leyenda de que el mariachi nació en Cocúla, cuando lo cierto es que no tiene un lugar de origen preciso (Serna Vol.1, 1993:50).

Lo que Serna apunta es por demás interesante puesto que está asegurando que mucho se le debe la imagen del mexicano a las letras de Cortázar más que a la presencia y caracterización que logró hacer Negrete.

No está demás decir que concuerdo en darle importancia a las canciones porque en ellas se refleja mucho de los comportamientos que se le van a asociar al ser hombre, ser mexicano, aunque yo no lo pondría por encima de la imagen de Negrete sino más bien a la par; considero que fue en conjunto como se logró conformar la imagen del charro mexicano y por ende del macho y la idea de cómo se debe comportar un hombre.

Una vez estrenada la película, Jorge logró firmar un ventajoso contrato con la XEW, para que cantara en una serie de programas, después de esto ya era considerado el hombre del día y ahora todos los periodistas lo acosaban.

Mucho se podría especular sobre el carácter de Negrete precisamente en este momento de su vida donde comienza a notar el alcance de su creciente fama podríamos entreverlos en las palabras de Osvaldo Díaz Ruanova (1993), un periodista:

“Hay en Negrete una dureza y una propensión a la irritabilidad que le han restado simpatías en algunos sectores. Se deja a veces llevar por la ira o

condena a priori, si bien a veces le sucede todo lo contrario y entonces se muestra amistoso y comunicativo hasta con los desconocidos” (Serna Vol. II, 1933:13)

También se decía que el juego era una de sus diversiones favoritas, tanto Arturo de Córdoba como Antonio Badú reconocieron lo bueno que era para el juego y normalmente se sabe que se reunía para jugar con Miguel Zacarías, Cantinflas, Emilio Azcárraga y Antonio Espinosa Iglesias. Lo cierto es que solo los que lo conocieron pueden dar testimonio de cómo era en realidad y hasta eso sus anécdotas serían sujetas a la subjetividad.

Musicalmente hablando se considera a *“Historia de un gran amor”* (1942) como el mejor, actoralmente el más notable fue *“El Peñón de las ánimas”* (1942) en el cual debutó con María Félix con la cual tuvo severos roces durante toda la filmación puesto que Negrete quería imponer el protagónico de este film a Gloria Marín pero finalmente será Félix *“La Doña”* quien se quedará con el papel y con la que también se casaría Negrete años después.

Por eso no es de sorprender que para el año de 1946, muchos medios lo posicionaran en un lugar privilegiado dentro del ámbito artístico por sus múltiples cualidades y virtudes: “El actor cinematográfico mexicano que tiene actualmente mayor arrastre de taquilla. Su vigorosa personalidad, su atractiva figura; y esa hermosa voz de barítono con que ha logrado dar una interpretación tan personal a nuestras canciones rancheras, han contribuido a ganarle las simpatías y la admiración de todos los públicos.” (Cinema Reporter, 1946:2-3)

Yo no suplo a nadie... los comienzos del Charro Cantor

Por extraño que parezca no hizo muchos estudios de canto, no fue sino hasta que conoció al maestro José Pierson; quien a su vez fue mentor de otros destacados artistas tales como Pedro Vargas, Juan Arvizu y Alfonso Ortiz Tirado, el cual motivado por la voz casi innata de Negrete creyó ver en él a un tenor dramático. Sin embargo a medida que transcurrían las sesiones Negrete adquirió mayor volumen en la emisión obteniendo ese timbre de voz tan oscuro y varonil que lo caracterizó y que finalmente sería una de sus mayores armas que lo llevaría a la máxima popularidad.

En la década de los 30 Jorge fue un galán y un cantante en busca de personalidad. Su demora en alcanzar la fama y el éxito se debió principalmente a que no quiso claudicar ante la dictadura del gusto masivo. Otros pasaban sin reservas del tango al bolero y de ahí a la canción vernácula, como por ejemplo el trío Calaveras, que ya en 1938 gozaba de fama internacional. Jorge, en cambio, se resistía a cambiar de estilo por los escrúpulos que le infundió el maestro Pierson, que deseaba para él la gloria de Caruso.

Emilio Azcárraga le da en 1932 su primera oportunidad para cantar en la XEW. En ese tiempo conocerá a Ramón Armengod, Emilio Tuero, Chucho Martínez Gil, Juanito Arvizu y Arturo de Córdoba, y comenzara a tomar contacto con el mundillo del espectáculo. (Millán, 2001:12)

La carrera artística de Jorge Negrete comenzó en la radio, en un programa semanal de la XEW. Hizo también un poco de teatro en el Lírico, con la famosa compañía de Roberto *el Panzón* Soto, pero no corrió con suerte y decidió que el teatro de revista no era lo suyo.

La radio daba popularidad pero no remuneración económica y para que los artistas pudieran grabar un disco tenían que trasladarse a Nueva York o a Hollywood ya que en México no existían aun estudios de grabación ni compañías disqueras.

Fue en 1936 que junto con Ramón Armengod *el chansonnier veracruzano*, probaron suerte en E.E.U.U. presentándose como el dueto *The Mexican Caballeros*, en donde él hacía la segunda voz, lograron actuar por radio en la NBC y en la radioemisora de Schenectady. A mediados de 1937 se le presentó la gran oportunidad que anhelaba para colarse al cerrado ambiente de la ópera neoyorquina. Lo invitaron a dar una audición ante el consejo del Metropolitan Opera House, presidido por el cantante Lawrence Mervil Tibbet. (Serna Vol. I, 1993:37)

En una ocasión el arreglista de la estación, Armando Guzmán, le hizo la propuesta de que incluyera canciones rancheras dentro de su repertorio pero Jorge en ese momento se negó y rechazó la sugerencia ya que tenía miedo que no fuera reconocido como un cantante serio, esta negativa suya lo alejaba del gusto popular y lo renegaba hacia el círculo del kitsch porque desgraciadamente no podía cantar ópera en la radio.

A pesar de ellos musicalmente hablando Jorge Negrete nos ha dejado una valiosísima colección de discos con sus mejores interpretaciones que no solamente abarcan las rancheras que le hicieron famoso, sino también un variado repertorio de bellas melodías.

Como vendedor de discos Jorge era infalible, comenzó a grabar en los antiguos estudios América en 1943 y cuando la RCA Víctor estrenó su edificio gracias según él a los discos que vendió Jorge en 1944.

Conociendo lo precario de la situación dentro de la música sobretodo en cuestión de grabación de discos es de reconocer la calidad con la que se produjeron los discos de Jorge. Su profesionalismo y el de los mariachis que lo acompañaban, dirigidos siempre por el maestro Esperón venció todas las barreras técnicas por eso es que sus discos pueden competir en limpieza de sonido con los de hoy, grabados en 24 canales (Serna Vol. II, 1993:19).

Se sabe que Jorge era muy exigente a la hora de grabar un disco, para las entradas de sus canciones necesitaba que lo guiara alguien ya que eran muy difíciles es por eso que en su mayoría de sus discos recurrió al talento del trío de los Calaveras.

Entre las canciones más populares que grabó en 1943 destacan *Serenata Tapatía (1943)*, *La torcida (1943)*, *Bonita Guadalajara (1942)*, *El azoton*, *Esos Altos de Jalisco (1942)* y *Yo soy mexicano (1942)*, compuestas todas por el binomio Esperon-Cortazar y grabadas con el mariachi Vargas de Tecatitlan (Serna Vol. II, 1993:19)

Lo curioso del repertorio de Jorge Negrete es que por la lista de sus grabaciones nos podemos dar cuenta que éste ya no se apartaba mucho de su imagen de charro cantor, como lo hizo en el cine; las canciones y sus discos no sólo las películas también influían bastante en esa imagen de charro cantor y obtener este título que aún conserva a pesar de llevar varios años de muerto.

Podemos especular o inferir que el éxito de Negrete como el charro cantor fue el conjunto primero de la voz barítono característica de Negrete ya que antes de él dentro de la música popular no existía una voz como la de Jorge. En segunda las letras y canciones tienen bastante influencia puesto que el significado de las letras deja siempre ver el comportamiento y forma de ser de un charro, un mexicano, un hombre, y en tercera la popularidad que otorga la radio mucho antes que el cine lo hiciera.

Los orígenes de Jorge Negrete

Negrete vino al mundo en años revolucionarios y al ser su padre militar de carrera, le tocó en su infancia llevar una vida nómada como ha apuntado su biógrafo Enrique Serna, ya que nació un 30 de noviembre de 1911 con el nombre de Jorge Alberto Negrete Moreno, en una casona de la plazuela del Roperero en Guanajuato.

Sus padres David Negrete Fernández y Emilia Moreno Anaya se casaron en Silao Guanajuato en abril de 1909, ambos se encontraban emparentados ya

que pertenecían a una aristocracia latifundista proveniente del porfiriato; él llegó destinado al municipio con el grado de capitán y ahí conoció a Emilia Moreno.

Fue el segundo de seis hermanos, tres hombres y tres mujeres, aunque el tercer varón Rubén, moriría a muy temprana edad. El primogénito, David, había nacido el 17 de marzo de 1910 en Silao. Debido a que apenas se llevaban dos años, fueron inseparables, tanto de niños como de adultos puesto que David sería el representante en México del futuro actor y cantante (Millán, 2011:10).

Muchas de las anécdotas sobre su infancia lo dejan ver como un niño inquieto y rebelde, por ejemplo en los años cuando recibía sus primeras letras en la escuela de Santa María, el padre Nacho lo llamaba “mi borreguito” en alusión a su carácter bronco y su constante propensión al darse de topes con los niños.

Tras su experiencia militar, David Negrete se instala con su familia en León (Guanajuato), donde residirán entre 1917 y 1920. Desempeña diferentes ocupaciones en la administración pública hasta que se mudan a Ciudad de México, donde en 1921 el padre comienza a dar clases de matemáticas y lengua en el Colegio Alemán. Los hijos estudiarán en el mismo centro, lo que despertará la afición de Jorge por los idiomas extranjeros. Además del alemán, aprendería inglés, francés e italiano, un conocimiento que se convertirá en básico para sus futuras aspiraciones como cantante de ópera.

Si por lo que podemos notar Jorge ya tenía un carácter bien definido desde su infancia, su gusto por la música lo traía en su familia desde generaciones atrás ya que en la casa de los Negrete la música también tenía mucha presencia, tal y

como lo relata la hermana de Jorge, Consuelo: mi papá era aficionado a la música clásica y a la música popular mexicana. Tocaba la vihuela y la guitarra en un grupo que formó con mis tíos (Serna, 1993:18).

Predestinado al canto, Jorge empezó a educar su voz desde muy chico, en las tertulias musicales de la familia. “Mi papá entrenó a Jorge y a David para que hicieran primera y segunda (Serna, 1993:18-19).

Sin embargo, gracias al ejemplo de su padre, para Jorge la carrera militar lo era todo, lo mejor a lo que aspiraba era ser como su padre, fue por eso que a los 13 años Jorge le pide a su papá ingresar al Colegio Militar, podríamos incluso decir que el porte gallardo, firme y fuerte lo desarrollo ahí donde obtuvo el grado de Teniente y fue trasladado a Puebla para prestar servicios para luego ser transferido nuevamente a la Ciudad de México en 1930.

Sin embargo, su carrera como militar tampoco será olvidada y en 1952 recibe una medalla al Mérito “Ignacio Comonfort” que le impusieron los Defensores de la Republica, tal como lo ilustra la revista Cinema Reporter en su página 48.

Seria en esta ciudad donde nuevamente la música lo encontrara y definirá el rumbo de su vida cuando a los 17 años conoce al maestro José Pierson toma clases en su Academia casi por casualidad y gracias a él logra ofrecer sus primeros recitales radiofónicos en los cuales interpretaba canción lírica, será en este momento cuando prefiere ocupar su primer nombre artístico. Alberto Moreno, ya que tenía miedo de ser reconocido tanto por sus compañeros del colegio militar como por sus propios familiares.

Gracias a esta casualidad de la vida se dará comienzo a la formación primeramente musical del que será uno de los mayores exponentes de la música vernácula tanto en México como en Sudamérica.

Si muero lejos de ti... sus últimos días

Obtuvo el virus de la hepatitis y no se cuidó, afirma el compositor Manuel Esperón como la principal causa de muerte de Jorge Negrete. Lleno de compromisos, presentaciones musicales, filmaciones o asuntos gremiales, tuvo que separarse de María Félix para ir a Los Ángeles, California, y fue ahí que después de una hemorragia entro en estado y coma y finalmente muere de cirrosis hepática junto con un ataque al corazón el 5 de diciembre de 1953.

Su cuerpo es repatriado y se realizaron las exequias en el cine Victoria, a un lado de la ANDA, en donde algunos afirman que medio millón de personas acompañaron al ídolo hasta el panteón Jardín y, para incrementar el drama, una jovencita no soportó la ausencia del galán y se suicidó.

Todos los medios de comunicación se mostraban consternados tras la noticia de la muerte del máximo representante mexicano en el extranjero hasta ese momento, sobre todo por la increíble paradoja que este suceso mostró; recordando la letra de la canción *México lindo y querido*, tal como lo demuestra la nota póstuma que se le dedica a Jorge en la revista Cinema Reporter:

“Cuando nuestra edición entra en máquina, el cuerpo de Jorge Negrete está descendiendo a la tumba, la tierra que lo vio nacer acaba de darle un abrazo fuerte, entrañable, como sólo lo dan el suelo nativo y la madre”
(Cinema Reporter, 1953: 32).

Muchos de sus admiradores hicieron una serie de suposiciones sobre la causa de la cirrosis hepática que llevó a la tumba a su ídolo a la edad de 40 años. No podían creer que el Charro Cantor, el máximo galán de la pantalla, el más representativo del “mero macho” que “no se raja”, desapareciera en la flor de la edad. Se preguntaban si habría sido alcohólico. Si habría tenido muchas presiones en su labor como dirigente sindical, o bien, si habría resentido demasiado el rompimiento con la que fuera su verdadero amor, Gloria Marín.

A los 41 años ha realizado todo lo que soñó. Es el cantante más popular de América Latina, está casado con la mujer más bella del mundo, ha ganado y gastado fortunas, tiene una hija que lo adora y una reputación de honradez que ninguna intriga sindical ha podido manchar. Es el símbolo de lo mexicano en el extranjero, la celebridad que se tutea con jefes de Estado, el galán por quien suspiran millones de jovencitas, el líder que se parte el alma por defender a su gremio (Serna Vol. III, 1993:7).

Desde 10 años antes había estado lidiando y soportando varios infundios por parte de los periódicos del país que si bien sabemos no eran tantos por su vida privada como hoy en día con los artistas, en su mayoría eran por las diversas polémicas, dimes y diretes por ser parte del sindicato de la ANDA.

Le pegaba más por su carácter y su genio algo explosivo, no era como Pedro Infante u otros artistas a los que se le resbalaba, él solía desmentir a sus enemigos y no soportaba cuando lo atacaban sin fundamento alguno.

A pesar de que mucho se especuló sobre la constante rivalidad entre Jorge Negrete y Pedro Infante tanto por el estilo al cantar y al vestir; lo cierto es que Pedro Infante era muy diferente a Negrete empezando por la forma de ser y de comportarse y así mismo lo reflejará en la pantalla.

Lo cierto es que tampoco eran los mejores amigos pero si se llevaban y trataban respetuosamente tanto así que tuvo detalles con Negrete cuando cayó enfermo.

Ya para los años 50 se comienza a notar una decadencia en la cinematografía de Negrete no sólo en la figura de Negrete para garantizar el éxito en taquilla. Es por ello que en estos años varias películas las realizó con dos o más estrellas. La primera de ellas fue *Los tres alegres compadres* donde alterno con Pedro Armendáriz y Andrés Soler.

Pero sin duda la que más resalta es la de *Dos tipos de cuidado* (1952) la cual ha sido catalogada como la mejor comedia ranchera, dirigida por Ismael Rodríguez logró trasladar a un escenario campirano la complejidad de caracteres y la picardía de doble filo con que antes había dotado a los personajes urbanos de *A toda máquina*, película cuyo eje argumental también era una confrontación entre amigos. (Serna Vol. III, 1993: 47)

El señor Secretario de Conflictos

Uno de los aspectos más interesantes en la vida de Negrete fue su espíritu gremialista. Fue un luchador incansable por los derechos sociales y las reivindicaciones laborales a favor de los artistas de la escena. Su cruzada le llevó a enfrentarse con los sindicatos de trabajadores de la industria cinematográfica, a crear un movimiento disidente, y a promover la fundación de la Asociación Nacional de Actores, mejor conocida como la ANDA.⁵

La situación del sindicato que controlaba la industria del cine se encontraba en medio de corrupción y amparada por la protección que le brindaba la CTM y el propio Gobierno. Desafiar a los líderes del STIC significaba ponerse en contra de Fidel Velázquez y en última instancia del presidente Ávila Camacho.

Ya habían surgido algunas protestas y desacuerdos y desde finales de los años 30 el gremio cinematográfico ya había intentado quitar a sus líderes. Jorge al ser sobrino de Enrique Solís el Secretario General de la Unión Nacional de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECEM) conocía perfectamente de primera mano todos los manejos.

Al colaborar estrechamente con Solís, Jorge adquirió su primera experiencia como sindicalista y al mismo tiempo se dio cuenta de que su tío era un líder corrupto: por un lado encabezaba a los trabajadores del cine y por el otro, con auxilio de prestanombres, había fundado una productora que le dejaba

⁵ http://www.jorgenegrete.org/charro/index.php?option=com_content&view=article&id=116&Itemid=101

enormes ganancias. La UTECM estaba integrada a un sindicato más poderoso, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), dirigido por Salvador Carrillo, que también había hecho fortuna especulando con el patrimonio de sus compañeros.

Carrillo era quien protegía a Fidel Velázquez de cualquier intento de rebelión dentro del STIC ya que eran muy amigos y en ese momento la CTM conservaba un gran poder es por ello que nadie se atrevía a denunciarlo ni disputarle el poder en el sindicato.

Y a pesar de que tanto Carrillo como Solís ganaban mucho más que cualquier estrella de cine pronto se daría cuenta de que la fama y estrellato también podría ser un arma política y movedor de masas el cual quedo cristalizado en las figuras de Mario Moreno Cantinflas y Jorge Negrete quienes gracias a esto pudieron formar su propio sindicato.

Los dos actores que se conocían desde 1942 y cuando Mario Moreno ganó las elecciones para Secretario General de la ANDA Jorge figuraba como Secretario de Conflictos dentro de su planilla, y por lo que se sabe en las reuniones del mismo sindicato se trataban con familiaridad.

El gobierno, preocupado por los problemas que el cine nacional planteaba y, sobre todo, por los que podrían plantear en el futuro, decidió, por iniciativa del licenciado Miguel Alemán, secretario de Gobernación, la formación de una comisión tripartida encargada de velar por los intereses de la industria. La

formaron Salvador Carrillo, secretario general del STIC, el productor Jesús Grovas y Felipe Gregorio Castillo, jefe del departamento de censura (García, 1969:207).

En mayo de 1944 dieron el primer golpe a Enrique Solís: desligaron del a UTECM al gremio de las actores, que pasó a formar la Sección 7 de la STIC. Gabriel Figueroa trato de hacer lo mismo con la Sección 2 (técnicos y manuales) pero se topó con una resistencia férrea que lo llevo a aliarse con los actores. (Serna Vol. II, 1993:27)

Carillo tomó la ofensiva y en julio de 1945 coloco a huelga a los estudios Clasa, Azteca y Sthal con el pretexto de englobar a los trabajadores de laboratorios en un solo contacto, lo que en realidad buscaba era suspender la filmación de películas para exhibir su poder ante los productores.

El nuevo Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM) estaba en situación muy ventajosa. Sobre todo desde que los disidentes del STIC, reunidos en asamblea magna el 3 de marzo eligieron como su secretario general a Mario Moreno Cantinflas (Jorge Negrete fue elegido secretario de conflictos; Adolfo Fernández Bustamante, secretario del exterior; Gabriel Figueroa, secretario de trabajo; Antonio Mediz Bolio, secretario de interior; Alejandro Galindo, secretario de cultura; Antonio Helú, secretario de finanzas; Jenaro Nuñez, secretario de cooperativas; Roberto Gavaldon, secretario de asuntos técnicos; Luis Torre, secretario de actas; Alfonso Esparza Oteo, secretario de organización y propaganda; Roque Carbajo,

secretario de estadística; Julián Soler, presidente de la Comisión Central de Vigilan (García, 1969:10).

Si hasta entonces Cantinflas y Jorge habían actuado con valentía, en lo sucesivo mostraron una sorprendente habilidad política. Desde que Miguel Alemán Valdés empezó su campaña para la presidencia, buscaron la manera de acercarse a él (Serna Vol. II, 1993:29). Jorge no estudio una carrera universitaria, pero en la ANDA prácticamente se tituló de abogado, por la gran cantidad de libros de derecho que tuvo que estudiar para defender mejor a sus compañeros (Serna Vol. II, 1993, 31).

Y para mejorar la situación de los actores Jorge se valió muchas veces de sus influencias políticas, es muy sabido que Jorge se preocupaba bastante por la situación económica y bienestar laboral de los trabajadores dentro del ambiente cinematográfico y al ser el Secretario de Conflictos paradójicamente le trajo varios problemas de los cuales se valían sus enemigos para hablar mal de él al igual que los diversos periodistas, siendo el más sonado su conflicto con la actriz Leticia Palma, la cual lo llegó a acusar de golpeador y asesino pero dichas acusaciones no llegaron muy lejos, aunque dentro de este conflicto Mario Moreno intervino y se puso de parte de Leticia haciéndole frente a Negrete y entrado en dimes y diretes que estuvieron a punto de llegar a demandas.

Carmen Barajas, secretaria y biógrafa de Negrete, asegura que tras el incidente con Leticia Palma la salud del actor se agravó mucho más y del diagnóstico a temprana edad que le hicieron sobre un mal del hígado en el Colegio

Militar paso a adquirir hepatitis en Nueva York que finalmente por no tener los cuidados adecuados terminó en una cirrosis en conjunto con hidropesía que finalmente sería lo que le quitaría la vida.

Como podrá notarse la forma en la que se trata de dar un panorama general de lo que fue la vida de Jorge Negrete no está precisamente acomodada cronológicamente hablando, sin embargo se entiende que con dicho orden y subtemas lo que se trata es de hacer ver al lector es como los diferentes eventos en la vida de una persona pueden y están conectados con su trabajo, su personalidad, su carácter y su forma de ser y comportarse con los demás.

Podríamos entender que él como figura pública y aunque estaba rodeado de fama no era precisamente el hombre mujeriego que todo creían en ese momento, por el contrario se dice que era un hombre de pasiones y sentimientos muy profundos, terminar con la idea de que Negrete orgulloso de ser mexicano y de lo que representaba a nivel nacional e internacional siempre estaba vestido de charro también es algo que ciertamente no es verdad al igual que asociarlo con un carácter fuerte e incluso llegar a afirmar que era golpeador de mujeres es una de las cosas que tampoco está fuera del mito que se creó alrededor de su persona.

No todo es blanco y negro, no pretendo ni satanizar ni vanagloriar la imagen de Negrete, simplemente busco matices en sus vivencias que ayuden a visualizar que parte de su vida, sus modos, sus ademanes fueron retomados por él para poder imprimirle al carácter de sus personajes y así dar un mejor performance. Es

así que en conjunto con el primer capítulo ahora podemos pasar al análisis propiamente de sus películas.

CAPÍTULO 3

“EL CHARRO MÁS MENTADO DE TODO JALISCO POR BRAVO, JUGADOR, ENAMORADO Y TODO LO DEMÁS”.

ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA DE JORGE NEGRETE

Como lo hemos descrito en el capítulo anterior la figura del charro se va a retomar no sólo como símbolo nacional sino que además como ejemplo de figura masculina mexicana. Jorge negrete será el representante máximo de la figura del charro no sólo a nivel nacional sino internacional; es decir estamos afirmando que la figura del charro es la que se pondrá como la masculinidad hegemónica entiendo la misma como aquella en la que los hombres son fieles herederos del patriarcado, detentan el poder y dominan a los grupos vulnerables.

Para nadie es extraño reconocer o asociar al actor Jorge Negrete con la palabra charro en automático y cuando comenzamos a adentrarnos en su trabajo fílmico nos damos una idea más clara del por qué.

Las características que va manejar Jorge Negrete cuando interpreta al charro en el cine se verá muy marcados y sobresalientes las cuales junto con su personalidad le dará el estatus que aún conserva de ser conocido mundialmente como el “charro mexicano y el charro cantor”. Entre dichas características podemos visualizar las siguientes que son inherentes en nuestro subconsciente y

que inevitablemente nos remiten al charro: dicharachero, alegre, rudo, macho, valiente, parrandero, jugador, enamorado, celoso, bravucón, borracho, simpático, fuerte y trabajador.

La asociación de las palabras charro-Jorge Negrete dentro de la sociedad mexicana es lo que me permite visualizarlo como el representante máximo de mexicanidad y de masculinidad, así pues encontramos que se produciría una serie de identificación entre los personajes y su realidad y así llegar al punto en el que incluso son capaces de generar sentimientos cuando ven el reflejo de sus historias en la pantalla; por eso es importante entre otras cosas desentrañar el significado de las imágenes que nos ofrece el cine a través de Jorge Negrete en este capítulo.

La selección o elección de las películas de Jorge Negrete para su análisis en este trabajo no se hicieron aleatoriamente, se hizo con el claro propósito de demostrar cómo es que a través de estas películas con temática ranchera-campesina se logra visualizar un discurso con relación a la desigualdad de género y a la perpetuación de esa imagen hegemónica masculina por varios años.

Es por ello que se eligieron las películas *Ay Jalisco no te rajes* (1941), *Cuando quiere un mexicano* (1944), *Me he de comer esa tuna* (1944), *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *No basta ser charro* (1945), *Si Adelita se fuera con otro* (1948), *Allá en el Rancho Grande* (1948), *Jalisco canta en Sevilla* (1948), *Dos tipos de cuidado* (1952), *El Rapto* (1953), en las cuales el protagonista es la representación en primera de la imagen del charro como símbolo nacional y en segunda como representación de dicha masculinidad.

La forma en la que se tratarán de analizar dichas películas es separando las características que definen al charro como masculinidad hegemónica haciendo mención de extractos de las películas donde encontramos dichas características.

Se dejaron de lado las películas que filmó Negrete antes de 1941, en primera porque la mayoría no tiene aún connotaciones de ser películas rancheras o con esa temática, y, segunda porque las que sí lo son como: *La Valentina*, *El fanfarrón (aquí llego el Valentón)*, *Juan sin miedo* todas filmadas en el año de 1938, los personajes principales no tienen o muestran aún el suficiente peso que el que mostró en *Ay Jalisco no te rajes*, por algo es que esta película representará el despunte de la carrera cinematográfica de Jorge Negrete y con la que se comienza a notar con más fuerza la imagen del charro.

Cabe mencionar que no sólo se hablará de la conducta masculina; pues como se ha puntualizado anteriormente en la introducción, la investigación sobre las masculinidades no sólo es para analizar las conductas de los hombres, ni se refiere a que todo lo que hacen los hombres; sino que también son conductas, actitudes, características que pueden reproducir las mujeres de igual manera. Así pues también hago referencia a las mujeres y su representación de las protagonistas, ya que en conjunto con Negrete notaremos que ellas también contribuyen al fortalecimiento y reafirmación de la imagen hegemónica masculina en las películas.

Las características de las que se hablará a continuación y que utilizaremos como referencias para visualizar y entender como se muestra la figura masculina

en las películas son las siguientes: machista, alegre, parrandero, rudo, bravucón, borracho, fuerte, decidido, violento, simpático, enamoradizo, mujeriego, celoso y poderoso (fuerza de voluntad).

1941 el despunte del charro en el cine, el año de ¡Ay Jalisco no te rajes!

A pesar de que García Riera considera que en este año lo más sobresaliente fue el debut de directores en específico de Emilio Fernández y Julio Bracho, sin embargo algo de igual magnitud sobresaliente fue la película *¡Ay Jalisco no te rajes!* Realizado por Rodríguez Hermanos quienes a través de ésta lograron un colosal triunfo taquillero sólo comparable con el que obtuvo De Fuentes años atrás con la película *Allá en el Rancho Grande*.

Otro buen signo, nos dice Riera de este año fue la evidente diversificación de géneros. A grandes rasgos puede dividirse en tres partes casi iguales: melodramas, aventuras y comedias, pero en cada uno de esos bloques se encuentran diferencias genéricas considerables (García, 19; 10).

Sin embargo, para este trabajo consideramos que el género en el que se mueven o están inmersas las películas que se van a describir se encuentran en las llamadas comedias-rancheras.

La importancia de la película *¡Ay Jalisco no te rajes!* No sólo radica en el éxito taquillero que tuvo en su momento sino también por la pauta que va a marcar en cuanto a la representación masculina del charro mexicano, la cual trataremos de visualizar a continuación.

La Historia gira entono a la venganza que va a entablar Salvador en contra de los asesinos de sus padres, quienes lo dejaron en estado de orfandad desde niño, pero sin dejar de lado también la historia de amor que vivirá con Carmen gracias a la picara y traviesa sobrina de ésta.

Así la película comienza con un verso escrito que pone en sobre aviso a la audiencia:

“La versión de esta película está inspirada en hechos que pudieron ocurrir durante la época turbulenta de la Revolución armada en que, como era natural, el desbordamiento de las pasiones hacían nugatorio el ejercicio de la Ley.”(1941)

De acuerdo a esto, podemos intuir que de cierta manera está justificando la “violencia” presentada en la película y de antemano predispone a la audiencia a dejar a un lado sus principios de justicia de acuerdo a la ley para pasar sobre de ellos y hacer justicia por mano propia, lo hacen ver de forma necesaria al hacer referencia que las autoridades no tienen la suficiente eficiencia para solucionar los problemas y más cuando se trata de una época en la que sabemos que la sociedad mexicana se encontraba en caos y existía mucha violencia por el conflicto bélico. Sin embargo esto también hace pensar y cuestionarnos ¿hasta

qué grado se puede justificar el uso de la violencia? Recordemos que el cine para estos momentos aún sigue siendo un instrumento de educación, entonces ¿qué es lo que se les quiere o busca transmitir a la audiencia? ¿Hasta qué grado la gente podría disociar lo que es mera ficción de lo que podría o estaría permitido hacer? No descartamos que mucha gente, como en actualidad, en ese momento lo haya tomado literal y que posiblemente haya utilizado esta misma justificación, y culpará el “desbordamiento de sus pasiones” para actos de justicia por mano propia.

Lo cierto es, también, que la violencia es algo de lo que las películas no se pueden desprender porque es algo que les da un sentido de dramatismo, especialmente en este género ranchero, donde se tiene la idea que por el ambiente campirano se hace justicia “a la mala”, y no sólo en el aspecto de “cobrar cuentas pendientes” con otro hombre sino también existe violencia contra la mujer con la mera justificación de que en primera ellos son superiores sólo por el hecho de haber nacido hombres y, en segunda la utilización de dicha violencia es más recurrente cuando ellas muestran una actitud que no es digna de una dama, de un señorita, son aspecto que también se notarán y son algo permanente en las películas que vamos a analizar más adelante.

Retomando la película *¡Ay Jalisco no te rajes!* Encontramos que la formación y crecimiento de Salvador corrió a cargo de su padrino, el dueño de una cantina, el niño jura vengar la muerte de sus padres y asegura que no necesitará

de la ayuda de nadie para lograrlo, su padrino satisfecho con lo que dice el niño no tardó mucho en darle una de sus primeras lecciones de vida:

“mírala, es una mujer, el animal más ponzoñoso de la tierra, mírale la cara, la boca, los ojos, mírala toda, por ella fracasé en la vida, como esa son todas, falsas, traidoras, malas, no las quieras nunca, mímalas, engáñalas pero no las quieras, esta es mi primera lección, si tienes valor llegarás a ser lo que yo nunca pude, déjalas que te quieran y cuando las tengas tíralas...” (¡Ay Jalisco no te rajes!, 1941)

Aquí podemos ver una de las características más sobresalientes que se le adjudican al mexicano, el ser machista y no sólo en esta película; en todas las que se analizarán encontraremos diálogos parecidos al anterior en donde se hace referencia a que a la mujer si es mala no se le debe de querer, al contrario se le debe de tratar mal para hacerle saber que su forma de ser y sus acciones no son “las correctas”.

Con este tipo de consejos y por afirmaciones que hace su mismo padrino a lo largo de la historia, sabemos que si le aconseja esto a Salvador es porque el padrino pasó por lo mismo, da a entender que en su vida se encontró con una mala mujer que lo hizo padecer y lo traicionó, sin embargo al crecer, Salvador entenderá que no todas las mujeres son iguales.

Ya que se cría en un ambiente de cantina, el niño aprende el juego de cartas, a disparar, a fumar y a tomar, acciones que no están nada alejadas de lo

que creemos es algo normal y que desde ese entonces se afirmaba como actos que sólo un verdadero hombre, “un macho”, sabe hacer.

Gracias a la sobrina de Carmela, Salvador la conoce y de inmediato queda prendado de ella, se vale de la gracia de su sobrina para poder estar cerca de ella y comenzar a frecuentarla, y al parecer es algo que de entrada aprueba la niña y que aunque al principio Carmela se resiste parece también complacerla puesto que ella también se enamora al instante de Salvador.

Lo interesante de esta relación de tres, por así decirlo, es que en primera resalta la forma en la que Salvador es y se comporta con la niña, hasta ese momento de la película no había mostrado mucha alegría y hasta cierto punto candidez hacia una persona, hasta que se encuentra con la sobrina de Carmela, inmediatamente la sonrisa en su rostro aparece, la toma en brazos y la ayuda, sin embargo a pesar de estas muestras de cariño no se puede dejar de lado que, como hombre que dice ser, es un conquistador y se vale de la niña para poder acercarse a Carmela.

Sin embargo, y a pesar de que es poco el tiempo que tuvieron para conocerse, Salvador le confía a Carmela lo que les pasó a sus padres y que este aun planea vengar sus muerte, como es de esperarse ella no está de acuerdo y trata de persuadirlo de una forma dulce y sutil le dice que es perdonar que castigar, pero Salvador está decidido y a pesar de que quiere a Carmela su deseo de “hacer justicia” es más grande y lo antepone sobre ella y sobre su relación,

para él es más importante buscar y hacer pagar a los que conspiraron y mataron a sus padres.

Aún así, al estar con ella Salvador se muestra siempre sonriente, parte de su coquetería y su galanura para enamorar, la mira directo a los ojos, su voz se vuelve suave y tranquila, pues sabe que a diferencia de lo que le dijo su padrino, Carmela no es como las demás mujeres, ella si es buena. Es así como aparecen los momentos románticos en la película, cuando Salvador va a visitarla a su ventana, la primera vez la anima a cantar con él, al principio ella se rehúsa escudándose en que no sabe cantar sin embargo tras una sonrisa por parte de Salvador ella comienza a cantar y después él se le une, como es de suponer la música es vital en este tipo de película y como veremos no sólo en el plano romántico y de conquista sino también como muestra de reafirmación de lo que es ser mexicano.

Una segunda vez se presenta cuando Salvador la busca para avisarle que se tiene que ir por dos meses para por fin conseguir su venganza, pero no se quiere ir sin antes asegurarse de que Carmela lo esperará para entonces poder consolidar su amor, y a pesar de que ha sido poco el tiempo que llevan de conocerse y tratarse ella le asegura que si tiene esperanzas con ella, eso le basta a Salvador para afirmarle con seguridad que la quiere y le promete que le escribirá todos los días, a lo que ella responde dándole su medalla para que lo proteja gesto que él corresponde con un beso delicado, suave y tierno en su mano de ella y así se despide.

Acciones como estas, que podemos catalogar de lo más románticas no dejan de ser afirmaciones de los lugares que ocupan tanto hombres como mujeres dentro de la misma estructura y que son socialmente aceptables, ellos deben de abandonar momentáneamente su hogar, su mujer y sus hijos para así poder cumplir con su deber, mientras que la mujer debe aguardar hasta el día en el que él regrese, tranquila y sumisa acepta su destino.

Mención especial tienen los demás hombres que aparecen en la película y que sin duda le dan realce a la imagen de Salvador (Negrete) dentro del filme como la masculinidad hegemónica, aquella que englobe la mayor parte de las características aceptadas en la sociedad, no es que los demás no las tengan sino que como veremos, ellos toman el papel de una masculinidad diferente, a veces contraria a la hegemónica, y otras veces una menos fuerte, pero que sin duda ayudan a darle fuerza y apoyo a la hegemónica.

En primera tenemos al “Chaflán”, será quien acompañe a Salvador desde la muerte de sus padres hasta el final, el cual mostrará una característica muy particular que se le atribuye al hombre mexicano, la bebida. Sin embargo, él la muestra en exceso lo cual da a entender que tampoco es bueno abusar del alcohol, no por las enfermedades que acarrear, sino por el hecho de que tanto alcohol te hace menos veloz tanto para el juego como para las confrontaciones física y con armas, lo cual deja muy claro al verle disparar, lo hace sin mirar hacia donde lo hace incluso cierra los ojos y mueve la cabeza en dirección contraria, da impresión de que lo hace con cierto miedo.

En segundo lugar tenemos al padrino de Salvador, es un hombre que al igual que “el Chaflán” también bebe, pero este lo hace sólo en ocasiones especiales, por ejemplo cada que recibe una carta de su sobrino informándole cuantas personas ha matado haciendo justicia por sus padres, éste se toma una copa a la salud de aquellos muertos, lo importante del personaje es la forma en la que cría y da consejos a su sobrino, tanto para las mujeres como para sobrevivir en la vida y sobre todo por la misión que se ha adjudicado, es cierto que aunque la masculinidad que él representa podría verse un tanto pasiva en cuanto a sus consejos no lo es tanto, y sin duda es algo que permea en la formación de Salvador y que lo ayuda a formarse como adulto, como hombre.

El rival de amores de Salvador, Felipe Carvajal es un hombre un tanto diferente a él, cuando aparece ante Carmela lo hace un tanto confiado en su poder de persuasión para que ella se case con él, es un poco altivo y seguro de lo que quiere y ante el rechazo de Carmela este la considera una mala mujer cuando le dice: “eres de esas mujeres que les gusta jugar con el cariño de los hombres”, y aun así él está dispuesto a casarse con ella, sin embargo utiliza otros métodos como por ejemplo, hacerse valer del compromiso de trabajo que tiene el padre de Carmela con su padre el Gral. es así como le dan a entender que su hija no se casa con Felipe ellos no recibirán el apoyo para que su negocio prospere.

Otra diferencia marcada entre Felipe y Salvador es la vestimenta. Como ya se mencionó en el primer capítulo y como es bien sabido cuando uno hace referencia a un charro lo primero que se viene a la mente es el traje, sin embargo

aquí Felipe no utiliza nada parecido al traje de charro, lo cual hace nota más su presencia y altivez citadina contrastante con la gallardía de Negrete al vestir el traje de charro.

El padre de Carmela Salas es la representación de otra masculinidad muchísimo más relajada y hasta cierto punto sumisa, principalmente por las exigencias por parte del Gral. para que su hija se case con Felipe, él no está de acuerdo, no le parece correcto hacer ese tipo de tratos, se podría justificar su actitud tanto por su edad como su estado de salud y. sin embargo al responder “yo no puedo mandar en el corazón de mi hija”, le da cierta autonomía a su hija para poder elegir con quien quiere casarse, cuando en otro momento, como sabemos muchas de las veces es el padre quien elige y exige a la hija casarse con quien ellos creen correcto o conveniente para los futuros planes y éxito de la familia.

El personaje del “mala suerte” nos muestra una masculinidad que podría llegar a ser la hegemónica pero no lo llega a ser ya que sobre él pesa una culpa por un delito que él cometió y que como sabemos a pesar de ser hombres y permitírseles casi todo, nunca será justificado un delito sin una razón de por medio. Él se arrepiente de haber participado en el asesinato de los padres de Salvador y para calmar su conciencia y quitarse ese peso de la culpa decide ayudar a Salvador en su venganza mostrándole quienes son los otros 4 cómplices, acepta su culpa frente a él y le pide que en recompensa por su ayuda le de \$1000 pesos por cada uno y que al final lo puede matar a él también, es decir se resigna a su destino, sabe que el único camino para que su culpa y falta sea perdonada es

la muerte y así se lo hace saber a Salvador, quien acepta y aunque podemos especular que al final se crea un vínculo de amistad entre los 3 hombres (Salvador, Chaflán y “el mala suerte”) y más vista y fuerte en los últimos dos, al final con la muerte del “mala suerte” y a juzgar por la reacción de Salvador podemos especular que él ya lo había perdonado.

La actitud y personalidad de Carmela, es por ende de lo más sumisa y tranquila en toda la película, desde que conoce a Salvador hasta aceptar resignada el casamiento con Felipe, ella se muestra dispuesta a sacrificarse y sacrificar su amor por Salvador con tal de que su padre se reponga de salud y tenga una tranquilidad al saberse repuestos en el plano económico, es decir antepone el bienestar de su padre ante su felicidad y su futuro con Salvador, el auto sacrificio se hace presente, tal y como se espera en una mujer.

A diferencia de ella, otra mujer aparece en la escena, nos referimos a Lucha Reyes. A pesar de que sólo está en pantalla por unos pocos minutos es contrastante su actitud con la que la presenta el personaje de Carmela. Las comparamos porque son las dos mujeres que aparecen en toda la película, sin contar a la sobrina de Carmela que aún es una niña, mientras Carmela aparece como una mujer apacible, tímida y serena, Lucha Reyes aparece con actitud altiva y desafiante al cantar *¡Ay Jalisco no te rajes!*, actitud clara y precisa para cantar este tipo de canciones sin embargo al ser ella una mujer es interesante notar como es que ella personifica y adopta actitudes que se cree son propias del sexo masculino.

Lucha Reyes era una mujer de pelo en pecho que con frecuencia cantaba canciones de hombre, pues contenía en sí todo el México bronco que estaba dispuesto a desayunar huevos a la mexicana espolvoreados con pólvora y que no se quitaba la pistola ni para dormir; pero también extraía aspectos finísimos del alma popular, como en “Por una mujer ladina” o “La Panchita” o, sino, rescataba un luminoso aire campirano, con todo y su riquísimo lenguaje coloquial (Agustín, 2007:30).

Notamos una fuerte presencia y gallardía en ella cuando canta, como se para, como mira, la forma incluso en la que camina y como se acerca a los hombres, eso sí viste como una china poblana tal cual pero a pesar de llevar falda se nota como su actitud un tanto altanera a la vez que coqueta no molesta en nada a los hombres a los que les canta durante una pelea de gallos. Es interesante notar como es que a una mujer como ella se permite este tipo de actitudes y hasta cierto punto nunca se hace alusión a que está mal en ella, o que es una mujer mala por adjudicarse características que según la sociedad no son acorde con ella por ser mujer.

Ya que la venganza o la “justicia por mano propia” es el tema central de la película, no podemos dejar de lado como la representan, aceptan, justifican y aplauden, esta se concreta cuando aparece en la vida de Salvador “El mala suerte” éste lo busca para informarle que sabe dónde y quienes son los responsables de la muerte de sus padres y es ahí cuando Salvador emprende la búsqueda de éstos.

Conforme va matando a cada uno de los responsables comienza a hacerse fama y por una especie de teléfono descompuesto se le nombra “El Ametralladora” por su habilidad para manejar la pistola y disparar mucho más rápido que sus adversarios cosa por la cual muchos lo admirarán y lo alabaran haciendo de él una especie de mito que llega hasta oídos de su padrino quien orgulloso de él incluso pega un anuncio de una recompensa que piden por su él.

La forma en que mata y hace valer su venganza es muy remarcada con el hecho de que “los hombres siempre lo hacen de frente” se considera cobarde aquel que dispara por la espalda o aquel que no se defiende, es por ello que cada que encuentra a uno de los asesinos les hace saber el porqué de su próxima muerte y sin más mirándolos los enfrenta y les dispara.

La justicia se hace presente hasta el final cuando Salvador se entera en una corrida de caballos que el autor intelectual del crimen de sus padres está ahí, éste lo enfrenta, lo confronta hace del dominio público que él fue el culpable de su orfandad y al verse acorralado por la confesión del “mala suerte” el Gral. padre de Felipe Carvajal a traición le dispara a éste dándole de muerte, la justicia lo arresta y Salvador se da por satisfecho.

Su personaje de Salvador Pérez Gómez *El Ametralladora* consolidó la imagen del charro de exportación. Negrete fue el primer actor que dio a conocer al charro mexicano en el extranjero, sobre todo en Europa, donde el público lo adoró. Así realizó varias giras con el Trío Calaveras empezando en Cuba, después emprendió viaje por Sudamérica: Argentina, Chile, Perú y Panamá en 1946 y en

Venezuela logró presentarse hasta 1948, en España filmó *“Jalisco canta en Sevilla”* y *“Teatro Apolo”* y fue reconocido con más de la mitad de las 44 películas que filmó durante su proyección artística.

Hombres fuertes de voluntad: la reafirmación del “ser mexicano”

Para el año de 1944 el cine mexicano continuaba con una gran producción y se realizan 75 películas y como apunta García Riera sobresalen dos películas la de *“La barranca”* del debutante director Roberto Gavaldón y *“La hora de la verdad”* de Norman Foster, y lo más significativo fue el debut de 14 directores cosa nunca antes vista en el cine mexicano y algo que no se repetirá.

Será en este año cuando Jorge Negrete realice dos comedias rancheras, la primera *“Cuando quiere un mexicano”* y la segunda *“Me he de comer esa tuna”* y como veremos más adelante será también parte de la demostración de un charro un poco más mundano y cosmopolita que va de la mano del director Bustillo Oro y Zacarías.

Una de las películas en las que también se ve bastante realzado el carácter fuerte que le imprime Negrete a su personaje es en *“Cuando quiere un mexicano”* (1944), la historia transcurre la primera mitad en Argentina y la segunda en México, en donde se maneja una relación de amor-odio entre Guillermo y Mercedes, mujer extranjera. Esta película también es conocida por distribuirse con el nombre de *“La gauchita el charro”*.

Guillermo, un hombre adinerado que odia a las mujeres huye de la frívola sociedad y ambiente en el que le tocó nacer para refugiarse en la vida campestre, acompañado de su mayordomo Nerón; Mercedes es una muchacha argentina que gusta de vivir en la alta sociedad, dándole siempre disgustos a su padre, quien es incapaz de controlar a la rebelde joven, cuando su padre muere pone como condición para recibir la herencia que la muchacha se case antes de un año, por lo que Mercedes decide recorrer el mundo y despilfarrar la fortuna antes de que se cumpla el plazo, acompañada de su sirvienta Agripina. Por un accidente aéreo se encuentra con Guillermo quien, al encontrarse precisamente frente a aquello de lo que huía decide hacerse pasar por mayordomo y dejar que Nerón disfrute de ser el amo, al menos en apariencia. Esto lleva a una serie de enredos donde a naturaleza impulsiva de ambos protagonistas los llevará a tomar decisiones que al final los unirán románticamente.

Así como dice la sinopsis el personaje de Guillermo profesa un odio acérrimo tanto por la vida banal y frívola que le da su estatus social como de las mujeres y es así como notamos su actitud siempre seria, llega a enojarse y a gritar con mucha facilidad, se enfrenta a Mercedes quien también muestra un carácter fuerte y no se deja amedrentar tan fácil de él, al final cuando el acepta que la muchacha y su sirvienta se queden en su casa refleja un sentido de reto, porque el orgullo que muestra la muchacha hace que él se irrite y sienta que le resta autoridad y con tal de demostrar lo contrario accede a darles hospedaje.

En esta película es de resaltar a las dos parejas que aparecen y sus contrastes, primero entre los hombres Guillermo y Nerón y después entre las mujeres Mercedes y Agripina para luego pasar a la comparación entre parejas amorosas, es decir Guillermo y Mercedes, y Nerón y Agripina. ¿Por qué se hace este tipo de comparaciones? Lo más importante y sobresaliente es por la cuestión de la incursión de otra nacionalidad, en este caso la argentina, es decir sería inevitable no hacer comparación en cuanto a cuestiones no solo de género sino de costumbres, formas de hablar, actitudes y formas de ver la vida que para en ese momento se vivían tanto en México como en Argentina y que estarán representados a través de esta película.

Las actitudes que tiene Guillermo tanto para sus huéspedes como para su mismo mayordomo; como el dejarlos dormir en el piso, no darles de comer, denotan su ser macho y rudo, el cual a pesar de que después de casarse con ella le lleva serenata (lo cual podría tomarse como una actitud romántica) al final él siempre la trata con cierta dureza no sólo en su forma de hablar sino el trato físico, basta recordar la escena en donde él la enfrenta y le dice que la quiere a lo que ella reacciona mordiéndole éste sin más le da una cachetada al principio ella no sabe qué hacer al final se rinde y lo abraza, Guillermo queda perplejo por su reacción pero opta por corresponder a su abrazo para terminar besándose.

La relación de Guillermo y Mercedes tiene muchísimos roces ya que la actitud de Mercedes y su forma de ser no se parece en nada a lo que representan las mujeres mexicanas en las películas mexicanas, Mercedes es una mujer muy

alegre, divertida, despreocupada, hace lo que quiere y dice lo que piensa sin miramientos, es coqueta y aunque muchas veces no hace lo que su papá le dice y pareciera que no respeta su autoridad no le resta cariño que le demuestra cada que puede.

Los hombres argentinos cuando la ven llegar a una de las tantas fiestas que organiza su padre la miran, no pasa desapercibida, sin embargo, varios comentarios hacen pensar que no todos están de acuerdo con las actitudes que ella muestra en público y sin recato, así escuchamos que un grupo de estos hombres dice que no le pasarían los caprichos y la forma de ser de ella mientras que otros más opinan que todas esas actitudes pueden ser pasadas por alto ya que es la hija de un hombre rico.

Aunado a la actitud de Mercedes, el desprecio que Guillermo profesa por las mujeres hace más latente la tensa relación y comunicación que tienen entre ellos, pues ningún parece dar su brazo a torcer ni dejar que el otro pase por encima del otro, se encuentran en un constante estila y afloja en donde se han propuesto que ningún caerá en los engaños ni cederán por más que se quieran mutuamente.

Las maneras y actitudes de Mercedes pueden tomarse como atrabancadas, precipitadas y atrevidas, por ejemplo cuando rompe la ventana para poder entrar a la casa de Guillermo porque este no les abre a pesar de que es una actitud por demás descortés, tanto Guillermo como Nerón se limitan a ver como ella sola es

capaz de entrar por la ventana sin ayuda de nadie y logra abrirle la puerta a Agripina, sin embargo y como es obvio esto sólo enfurece más a Guillermo.

A pesar del trato que reciben por parte de Guillermo, Mercedes no está dispuesta a irse de la casa cuando su sirvienta se lo propone esta simplemente se niega afirmando “me gusta, me gusta así de metrero” y rematando con “Aquí si hay hombres”. Es decir, da a conocer que para ella está bien que los hombres se comporten de esa manera, le gusta y es lo que esperaba de un hombre cosa que cuando está en su país, Argentina, parece no encontrar pues ella afirma que todos los hombres que ella conoce no están a su nivel, no son lo que ella necesita.

Por su lado, Guillermo no hace más que maldecir y enojarse con cada actitud y desplante que le hace Mercedes, cuando le comenta a su mayordomo Nerón “me subleve el orgullo de la niña esa” da entender que al parecer a encontrado a alguien que es muy parecida a él en cuanto a orgullo y fuerza se refiere. Sin embargo, el ve en ella la oportunidad de vengarse por el engaño y traición que ha obtenido en su pasado por causa de otras mujeres y le afirma a Nerón “me voy a vengar de ella por todo lo que me hicieron las otras”, es decir, nos presentan la premisa de que se puede castigar a un mujer por ser “mala”, por jugar con los sentimientos de los hombres.

Por otro lado, tenemos la pareja conformada por Nerón y Agripina, al contrario de los protagonistas ellos se muestran más dulces, tiernos y coquetos a la hora de demostrarse su cariño, ellos se cierta forma se dejan llevar por la atracción que sienten el uno por el otro y en ocasiones se preguntan ¿por qué

Guillermo y Mercedes no hacen lo mismo? El único impedimento que existe en su más que perfecta relación es que Agripina piensa que Nerón es en realidad el patrón puesto que cuando lo conoce lo ve vestido de traje y siendo un chalet su modo de hablar y tratarlas es más educado y propio.

La cuestión de las clases sociales son igual de interesantes dentro de la trama de la historia porque ambas mujeres son engañadas sobre el estatus tanto de Guillermo como de Nerón, y aun así el amor surge entre ellos no importándoles la supuesta diferencias de clases.

La afirmación más clara de lo que llamaríamos machismo se encuentra en la última escena de la película cuando Guillermo le comenta a Nerón después de su noche de bodas que lo único que necesitaba Mercedes era pegarle y probarle que su amor era verdadero a lo que Nerón no objeta, la masculinidad que representa Nerón no es del todo pasiva sin embargo a diferencia de Guillermo, él tiene modos más sutiles, educados y propios para acercarse a las mujeres pero eso no quita que él piense que la mujer es un ser delicado que debe ser tratado bien, sin restarle importancia al papel masculino y ser como él lo llama “un caballero”, y aún a pesar de esto Mercedes en repetidas ocasiones lo tacha de blando al dejar que su “criado” haga lo que se le da la gana y éste no le ponga un alto.

Por último, como se mencionó en líneas anteriores, lo interesante de esta película es la mezcla internacional de producción y actores, lo que simplemente deja ver un poco más de cerca la reafirmación de cómo se representa al mexicano

en el extranjero. La comparación es algo inevitable, sin embargo infiero que el principal objetivo de esta película fue demostrar y reafirmar que la actitud de un hombre mexicano no sólo puede enamorar y se acopla a la idea de hombre en México sino que también puede lograr hacerlo fuera del país.

Otra actitud que podemos visualizar es la del tomar en exceso, que se puede traducir en un estado de alcoholismo, el ambiente del juego en la cantina eso parece algo inherente en la vida de un charro y donde muestran con mayor frecuencia una actitud más altanera, y exagerar los sentimientos como el enojo, la alegría o la tristeza siempre por una mujer.

Por ejemplo en *“Me he de comer esa tuna”* (1944) basta recordar una de las primeras escenas donde Rafael (Negrete) se encuentra sentado fumando un cigarro cuando de repente un disparo directo en su cigarro lo hace enojar, éste no tarda en levantarse todo enfadado y sin pensarlo está a punto de sacar su pistola pero se detiene en automático al percatarse que es su amigo quien le disparo.

En esta película se presentan dos masculinidades personificadas por Jorge Negrete y Antonio Badú, ambos parecieran tener las mismas características son jugadores, enamoradizos, cantantes, visten traje de charro, son buenos con la pistola sin embargo el personaje de Badú (Ernesto Solana) se encuentra por debajo de la masculinidad hegemónica que representa Negrete (Rafael) por que en cierta escena él se muestra complaciente y hasta ayuda a Carmen a escapar para que se vaya con Rafael.

La película cuenta la historia de dos amigos Rafael y Ernesto, que se la pasan apostando y probándose uno al otro cuan machos y hombres son, hasta que aparece en sus vidas Carmen Santoyo prometida de Ernesto a la cual van a utilizar para hacer una apuesta sobre su conquista, Rafael se hace pasar por Ernesto cuando conoce a Carmen y se enamora de ella, todo se complica cuando Carmen se entera de quien es él en realidad ya que al saber su apellido se dan cuenta de que no pueden estar juntos por que un férreo odio entre sus familias existe desde hace años.

Durante la trama de la película existe una escena interesante en la que Rafael al enterarse que su madre se puso mal de salud él hace lo que sea con tal de llegar a su casa, sin siquiera pedir permiso ni perdón empuja y tira a otro hombre que se encontraba arreglando su caballo; sin más toma el caballo de éste y se va aunque asegura que esa acción es pedir prestado y que el caballo lo iba a devolver.

Cuando llega a la casa a ver a su madre, le pide a su hermana que le informe como se encuentra su madre y lanza una frase interesante: ¡soy hombre, soy fuerte!, esto refiriéndose a que no importa la noticia que sea él necesita, quiere y exige saberla, se escuda en su condición de hombre y que es fuerte o se considera fuerte sentimentalmente hablando para dar a entender que es capaz de recibir cualquier tipo de noticias que tenga que ver con la salud de su madre.

Pero sin duda algo que resalta bastante en esta película es el personaje del sacerdote, quien a pesar de sus hábitos se encuentra inmerso en el mismo

ambiente de cantina y a pesar de que en un principio no lo quieren este al final se da a respetar y se gana un lugar ahí, pero lo curioso es observar como lo hace.

Cuando el entra en la cantina todos en un principio se extrañan de verlo, él como sacerdote los exhorta a que se conozcan ya que él hace alusión a que ellos no van a la iglesia, el siente la necesidad de ir a la cantina, sólo unos cuantos están de acuerdo con él, el resto se simplifica en un hombre que totalmente colerizado lo enfrenta y le dice: “este lugar es para puros machos y no para beatos santurrones ni hombres con faldas”

Es decir que, si analizamos la frase anterior nos deja entrever que a los sacerdotes no se les ve hombres como tal pero ¿por qué? Algo que sale a la vista y que podría ser la primera razón es que superficialmente o visualmente es su vestimenta, ya que la túnica que utiliza hace referencia o alusión a un vestido que inherentemente lo relacionan con ser mujer, un segundo aspecto a considerar es que por sus votos y por ser un servidor de Dios su función es dar consuelo a los afligidos y mirar por una convivencia pacífica y armónica es por esto que se carácter es más moderado, de hablar tranquilo y mostrar un ánimo sereno que encuentra en el hablar el remedio a muchos males y es precisamente por este carácter pasivo que podría no considerarse hombre como tal; una última característica por la que no se considera un hombre es por su celibato, ya que se tiene la idea de que se es hombre ejerciendo y manteniendo una vida sexual lo cual podíamos entender como una característica de virilidad.

Sin embargo, cuando se retira los hábitos es como si volviera a ser hombre y puede entrar a pelear a mano limpia con los que se le pongan enfrente a pesar de que por su profesión de sacerdote no le es permitido generar violencia sino por el contrario se tiene entendido que su deber es evitarla y de ser posible detenerla. Y aun así lo podemos ver incluso jugando domino en la cantina y pidiendo tequila lo cual podíamos decir que dista mucho de lo que a un padre le es permitido hacer pero que en la película se le permite ya que se impone ante la voluntad de los demás hombres en el pueblo y hace ver que incluso utiliza su poder como sacerdote para ganar respeto.

Muchas veces, sino es siempre, se ha asociado al charro mexicano con ser un enamorado empedernido, el cual hace gala de su canto, su voz, su alegría, su porte y simpatía para enamorar a tanta mujer se les pasa por enfrente y generalmente no haciendo distinción entre ellas.

En esta película podemos notar este estado enamorado pero sobretodo y si podría llamarlo un aspecto mujeriego refiriéndome concretamente a las acciones que tienen tanto Rafael como Ernesto de enamorar a las mismas mujeres y sobre todo para el caso del desarrollo de la historia la acción de apostar y que esta apuesta involucre el amor y cariño de una mujer (Carmen)

Para conquistar a una mujer muestra seguridad, sabe cómo llegar a un mujer de forma directa y su forma de hablar es fuerte pero siempre con frases o palabras halagadoras, como por ejemplo un “oye linda” “si mi cariño” o “preciosa la condenada” entre muchas más. Pareciera que con dichas apuestas y los boicots

que se hace mutuamente quisieran mostrar quien es el mejor, están en esa constante lucha por ser el “más macho”, y aun así conservan una amistad; junto con el padre Domingo, que a pesar de que el amor aparece ésta al final se mantendrá firme y se reforzará aún más cuando Rafael se entera que su hermana Chayo se va a casar con Ernesto.

Como podemos ver la forma en la que Rafael va a enamorar a Carmen será a través de serenatas que le lleva al convento en el que ella se encuentra y porque se vale de engaños incluso hacia la madre superiora para poder estar dentro del convento y así estar más cerca de Carmen, con ello también evitaba que Ernesto la conociera y se ganaba cada vez más la confianza de las monjas.

Una mujer interesante dentro del film es la madre de Rafael, Rosaura quien es una mujer fuerte tanto en lo físico como en carácter, es la única mujer que logra que su hijo ponga los pies en la tierra y lo alienta para que luche por el amor de Carmen a pesar del supuesto odio entre familias que existe, ella como buena madre sólo busca el bienestar de sus dos hijos y hace todo lo posible porque así sea, incluso el enfrentar la ira del padre de Carmen cuando este va directo a su rancho con varios hombres armados.

Ernesto a pesar de mostrarse como un mujeriego, dicharachero y en ocasiones hasta podría decirse que oportunista al final sobresale su lado noble cuando ayuda a Carmen a escapar, la hace que lo amarre a un árbol y le echa tierra inventan la historia de que unos bandidos se la llevaron, Ernesto le dice a

Carmen que al final del camino se encuentra un caballo ella en un gesto de agradecimiento le da dos besos en la cara y se va corriendo.

La historia termina con una gran fiesta en la casa de la mamá de Rafael, llegan el papá de Ernesto para pedir la mano de la hermana de Rafael, el padre de Carmen y al último el padre Domingo todos juntos disfrutan de la fiesta mientras las parejas conformadas por Rafael, Carmen, Ernesto y Chayo bailan juntos el jarabe tapatío, muestra muy significativa y muy marcada de lo que representa al país en cuanto a costumbres.

Más allá de ser charro: autocrítica del charro mexicano

Como sabemos el año de 1945 presenta para el cine mexicano una de sus mayores crisis sindicales a enfrentar durante su historia, aunado a esto también se junta con el fin de la Segunda Guerra Mundial y con ello el inicio de la competencia por parte de las máximas industrias cinematográficas, E.UA. y Europa principalmente Italia, Francia y España,

Sin embargo, a pesar de todo, el cine mexicano produjo en 1945 ochenta y dos películas, más que en cualquier año anterior y siete más que en 1944 (Riera, 1997:9) y dentro de esas 82 películas encontramos 4 que protagonizó Jorge Negrete: “Hasta que perdió Jalisco”, “Canaíma”, “Camino de Sacramento” y “No basta ser charro”.

Lo primero que resalta de las siguientes películas que se van a analizar son los títulos. Es curioso encontrar títulos que aluden a pérdidas o a faltas cuando de México se habla, más en una época en la que ya está por demás aceptado y reconocido lo que representa al país. Sin embargo, en estas dos películas vamos a encontrar varias pautas que nos dan luz hacia un toque de burla o especie de parodia a la imagen de charro que hasta ese momento prevalecerá en el cine y que a través de éstas considero que podrían ser vistas como una autocrítica al personaje central de dichas películas.

Pareciera que el beber de más o más bien el saber beber es algo indispensable en la vida de un charro y sobretodo tomarlo como reafirmación del “ser hombre”, por eso no es de extrañar encontrar siempre, siempre una cantina y mucho alcohol; así pues no es de extrañar escuchar este tipo de afirmaciones: - ¿no es hombre?, ¿no es mexicano? Entones ¿por qué le va a hacer daño un tequilita?.

Lo curioso de las frases anteriores es que hacen referencia a darle de tomar a un bebé, en la película “Hasta que perdió Jalisco” donde 5 hombres se convierten en las “madres” de un bebé (sobrino de Jorge Torres personaje interpretado por Jorge Negrete). A lo largo de toda la película se ve cómo es que se va a educar al niño y con frases como “los hombres no se besan” “pos ¿pa que soy hombre?” nos dan a conocer las ideas de comportamiento que se inculcan.

La historia nos cuenta sobre Jorge Torres, el charro más renombrado y parrandero de Jalisco, tiene cuatro amigos tan enemigos del trabajo como él

mismo. La vida del grupo cambia por completo cuando Cristina la hermana soltera de Jorge, que se ha recluido en un convento, le encarga a su hermano que cuide del pequeño Roberto. Con tanto cariño como inexperiencia, los cinco amigos educan al pequeño. Unos años después Roberto es un jovencito espabilado y con una agradable voz. Sus ¿tíos? adoptivos no dudan en hacer que cante en la calle para ganar algo de dinero, a espaldas de Jorge. De este modo Roberto se entera de que el estirado Tomás fingirá un asalto al coche en el que ha anunciado su llegada la dueña del rancho, Alicia. Gracias al pequeño, Jorge deja a Tomás en ridículo y corteja a la bella terrateniente.

Cuando hablamos de fuerza se cree que es algo inherente a los hombres por cuestiones físicas que conllevan a pensar que éste puede y debe llevar a cabo labores que permitan llevar el sustento a la casa. En este caso en muchas de las películas mexicanas se maneja la idea de que el tener un trabajo es algo bueno y dignificante, que a la vez te otorga derechos sobre decisiones en la familia y sobre su mujer e hijos.

En esta película Negrete como Jorge Torres se muestra como un hombre fuerte y decidido, que se siente con derecho de tocar o agarrar con la misma fuerza a las mujeres, tomándolas del brazo y jalándolas hacia él con un marcado sentido de pertenencia y marcada autoridad y respeto.

En este filme es interesante notar que con 5 hombres que cuidan a un niño 4 de ellos no trabajan, en una escena se ve al niño cantando en la calle junto a sus 4 “padres” o “tíos” adoptivos y a su alrededor mucha gente que lo escucha,

como es de suponer lo utilizan para ganar algo de dinero, es entonces cuando llega Jorge montado en su caballo y los regaña por valerse del niño para ganar dinero fácil y sin más les reclama y les exige que se busquen un trabajo a lo cual ellos se rehúsan.

La unión de la fuerza y el trabajo nos lleva a un deber ser que se espera cumplan los hombres y así puedan cumplir con las obligaciones que se le enfrentaran en un futuro como el velar por el sustento económico de su propia familia. Para el caso de esta historia como no existe una madre para el hijo (puesto que la hermana de Jorge está en un convento) se ve obligado tanto él como sus 4 amigos de hacerla de mamá y papá y toman la responsabilidad de cuidarlo y criarlo, sin embargo en un principio no es bien vista esta situación de que un charro fuera mamá y papá a la vez y lo notamos en la escena donde Jorge sale de su casa con el bebé en brazo hacia la cantina y todo el pueblo lo mira y se burla de él haciendo referencias con frases como : mira a ese charrito haciéndola de pilmama”

Como se podrá ver a lo largo de la película, la razón por la que Jorge decide que el bebé sea presentado ante todos como su hijo es porque quiere evitar la pena y la vergüenza de que sepan que su familia ha sido deshonrada al quedar embarazada su hermana sin que se haya casado y aparte sin saber quién es padre. Los estigmas sobre las madres solteras son bastante fuertes en esa época puesto que como se sabe en esa época y de acuerdo a los modelos e ideales femeninos una buena mujer no puede tener hijos fuera del matrimonio,

incluso es motivo de desgracia y deshonra que quede embarazada sin estar casada por la iglesia y como sabemos esta misma institución tiene sus propios cánones de conducta en los cuales no es bien visto que una pareja tenga relaciones sin antes haber contraído matrimonio, así pues es lógico pensar que la solución más fácil era decir que el hijo era de otro mientras la mujer ocultaba y expira su pecado en un convento.

Sin embargo, algo que salta a primera vista es que, a pesar de adjudicarse la responsabilidad del bebé, Jorge Torres no es bien visto por la sociedad en un principio, las burlas y comentarios hacia su persona hacen suponer que no era frecuente ver realizar el rol de padre y madre a una sola persona, y más en este caso al hombre. Todo esto hace suponer también las muy arraigadas ideas de los lugares en los que se podían y debían desenvolverse tanto hombres como mujeres, y aunque fue extraño en un principio para todos ver a Jorge con bebé en brazos pretendiendo ser su padre y madre al final logra ser aceptado, en parte porque se impuso y otra más porque la misma sociedad no ve con tan malos ojos que el hombre sea padre y madre siempre y cuando exista la justificación de la falta de presencia de la madre.

Cuando Jorge se entera de que su hermana ha tenido un hijo, lo primero que hace es reclamarle a la sirvienta que vivía con ella, ésta le dice que él también tiene la culpa por dejar a su hermana mucho tiempo sola y por la vida tan libertina que lleva, sin embargo él remata diciendo que por eso es que la contrato a ella a lo que la sirvienta le responde que la obligación de cuidar a su hermana era

también de él y lo deja callado por un momento con esta frase: “las mujeres sin un hombre que las cuide siempre están solas”.

Es decir, una vez se vuelve a reafirmar el papel sumiso y tranquilo que debe de tener la mujer, delicada y frágil cual flor el único que puede cuidarla de los peligros es el hombre, su deber es velar y protegerla comenzando por las mujeres de su familia (madre, abuela, hermana, sobrina, tía), y por otro lado da a entender que, sin la vigilancia y atención de un hombre, la mujer no tiene un ejemplo, un alto, un impedimento y por eso llega a cometer errores que tiene que ser reparados con algún sacrificio suyo.

El tema del trabajo también es tratado en esta película al principio de una singular manera, cuando el niño crece sus 4 “mamasitas”, así se hacen llamar ellos mismos, lo alientan a que cante en las calles, por ser un niño y ya que lo hace de una forma muy simpática gana atención lo cual los 4 hombres aprovechan para pedir dinero mientras la gente escucha cantar al niño, cuando aparece Jorge montado en su caballo los reprende por valerse de “su hijo” para ganar dinero: ¿ustedes quieren dinero no?- ellos responden que sí y Jorge remata con un pues trabajen.

El trabajo como algo digno y propio del hombre es remarcado en varias ocasiones, y a pesar de que los 4 hombres no sienten tanta afinidad por este al final aceptan que deben trabajar porque así saben que tienen seguro el alimento, sustento y techo, en un primer momento cuando regresan arrepentidos por haber aceptado el trato de Tomás Saucedo de secuestrar a Alicia lo hacen por el niño,

adjudican su regreso al sentimiento de sentirse tristes y solos sin la compañía de su hijo, en consecuencia Jorge les dice que no podrán quedarse en el rancho de Alicia a no ser que estos trabajen en el mismo a lo que ellos aceptan no muy gustosos pero lo hacen en sacrificio por estar cerca del niño. Este tipo de auto sacrificio es el que normalmente se le adjudica a la mujer cuando es madre, aquella que da todo por el bienestar de sus hijos y antepone su felicidad por la de ellos.

Todo esto hace preguntarnos ¿cómo es posible que se permita este tipo de transgresión de género? ¿Hay algún tipo de reprimenda por llegar a hacerlo? ¿En qué ocasiones es permitido ese tipo de cambios de rol familiares? ¿Hasta qué punto es aceptado por la sociedad y bajo qué términos? En primera podemos decir que, posiblemente se les permitió a ellos por el tipo de hombre que representan, claramente no son la masculinidad hegemónica y como tal tienen a mostrar ciertas “debilidades” que los llegan a asociar más con la conducta femenina y ya que en la película el personaje de Jorge Negrete es la representación del padre dentro de la conformación de un tipo de familia un tanto extraña y poco convencional, y como no puede haber dos masculinidades hegemónicas, el papel y figura materna es lo que les queda a los 4 hombres restantes.

Estos cuatro hombres representan una masculinidad un tanto reprimida e intimidada por la de Jorge, cuando este les habla o les reclama ellos no hacen más que bajar la mirada, aceptan todo lo que él les dice y aunque objetan en

algunas ocasiones al final terminan haciendo lo que él les dice porque saben que es lo correcto y lo mejor para ellos, aunque no estén de acuerdo.

Lo interesante de ellos es ver cómo es que ellos mismos se adjudican y resaltan esa parte maternal cuando llega a sus vidas el bebé, es como si dieran a entender que con el paso del tiempo, la convivencia y al no tener un referente femenino como madre ellos pueden y se sienten con el derecho de tomar ese lugar, valiéndose de actividades que están relacionadas con las mujeres como, lavar, cuidar de enfermedades y alimentarlo ellos le dejan en claro a Jorge que el niño es tan suyo como de ellos, no sólo porque han visto por él sino por el trato que éstos le han dado al niño tratando de sustituir a una madre con cuatro hombres.

Aun con la adjudicación de un papel femenino cuando están cerca del niño, los 4 hombres no dejan de ser y representar su papel de machos mexicanos, están dispuestos a ganar dinero a como dé lugar, e incluso aceptan un trabajo en el que tienen que simular el secuestro de una mujer, es decir, aparecer antes ella y su tía tal cual como bandidos, portan pistola, montan a caballo y la más característica referencia de su hombría es decir que son valientes y entradores de Jalisco, como si tan sólo con nombrar el nombre del Estado bastara para saber que los hombres pertenecientes o nacidos ahí son los mejores hombres, un sentido muy localista que sin duda encontraremos en más de una película ranchera, no sólo las protagonizadas por Negrete.

La educación del niño, como es de suponer al tener de ejemplo a 5 hombres, es por demás machista y un tanto arrogante. Le enseñan que la forma brusca y tosca al hablar es lo correcto en un hombre, cuando esta con Alicia (Gloria Marín) y ella le pregunta si ha tenido juguetes este responde directamente con un: Yo no tengo juguetes, ella extrañada le pregunta ¿por qué? a lo que el niño responde un tanto altanero “porque yo soy hombre” a ella le da risa dicha contestación, lo cual nos deja entrever que a muy corta edad a el niño se le ha dejado en claro lo que él es, más allá del sexo con el que nació, a su corta vida ha tenido las lecciones y reafirmación de lo que se espera de él cuando crezca, sobre todo al plantearse la idea de que sea el posible sucesor de Jorge Torres y todo lo que él representa como masculinidad hegemónica.

No es raro escuchar una y otra vez durante todo el film la frase: “pa que soy hombre”, tanto por parte del protagonista, los cuatro amigos y también del niño, considero que es parte de esa idea de una constante reafirmación de lo que se es, también queriendo justificar ciertas acciones provenientes de ellos, como la violencia, la protección, la valentía, su gusto por el alcohol y su hombría, todas resumidas en esa frase. En conjunto con el título de la película hace pensar que existe cierta necesidad de dejar en claro que pese a todas las circunstancias y obstáculos, en este caso la aparición de un niño, un hombre sigue siendo hombre, macho mexicano.

Una masculinidad pasiva en su totalidad va a ser representada por Roberto, el hermano de Alicia que a su vez es el padre verdadero de Alberto, ya que desde

el momento de su aparición hasta el final de la película aparece como un hombre amable y sonriente proveniente de la ciudad, se muestra agradecido con Jorge por haber ayudado y cuidado de su hermana y tía de ser acosadas por Tomás Saucedo, y cuando se entera de que Jorge es hermano de Cristina la mujer con la que tuvo una relación años atrás se siente culpable, arrepentido y apenado con él, acepta resignado el juicio que le espera por parte de Jorge y en ningún momento muestra signos de altanería o prepotencia, en su rostro se nota la pena y vergüenza que siente por lo ocurrido con Cristina, pero frente a Jorge acepta sus culpas y al enterarse de que Cristina está viva se muestra más que dispuesto a casarse con ella sin objetar a nada.

La escena final es tan conmovedora como un poco inquietante, Cristina abandona el convento y se casa con Roberto, lo mismo hacen Jorge y Alicia al saberse que el niño no es en realidad de Jorge ya no sienten que exista un impedimento para consolidar su amor, así ambas parejas se casan el mismo día, el niño un tanto consternado por la situación pregunta de quién es hijo ahora a lo que todos responden en unísono: mío, con ello los 4 hombres amigos de Jorge sienten que han sido reemplazados y desplazados ya que ahora existen en teoría dos madres para el niño Cristina y Alicia, sin embargo, el niño reconoce en ellos la figura que siempre representaron en su vida, cuando los ve partir fuera de la iglesia les grita a los 4: “mamacitas” a lo que ellos responden efusivamente contentos y llenos de felicidad corriendo hacia el niño y llenándolo de mimos.

Una de las demostraciones de mayor de violencia que mostro Negrete en el cine, a mi parecer, ocurre en la película “No basta ser charro”, la historia en la que harto de ser explotado por su patrón don Pancho, Ramón (Jorge Negrete) decide dejar el rancho El Sumidero e ir en busca de trabajo al rancho de Don Antonio, cuya hija Marta (Lilia Michel) se encuentra a punto de contraer matrimonio con el aburrido hijo del veterinario. Una aspirante a actriz de cine, Marta descubre el asombroso parecido de Ramón con el popular actor y cantante Jorge Negrete, una confusión que el humilde caporal sabrá usar a su favor para enamorar a la bravía joven, aunque no sin antes vivir el inevitable encuentro con el auténtico charro cantor.

Al igual que en la anterior película, la mención del trabajo es muy específica en cuanto a que dignifica a quien la profesa y le gusta hacerlo, el modo en que llegan al Rancho de Don Antonio a base de engaños es algo con lo que no está para nada de acuerdo Ramón, sin embargo se deja llevar por las ocurrencias y sugerencias de Refugio porque es más grande su hambre, sin embargo no resiste mucho y acepta el trabajo que el dueño del rancho le ofrece, para él lo más importante es sentir gana cada comida con la realización de su trabajo.

Al contrario de Ramón, Refugio el eterno compañero no está muy de acuerdo en ello, no es muy adepto al trabajo, un tanto pícaro, desentendido e ingenioso trata de conseguir comida por otros medios, que le resultan más eficaces y que requieren de menos esfuerzo para él, como es hablarle bonito a la cocinera de la cual se va a enamorar.

La confusión que surge cuando Martha, la hija del dueño del rancho, da por hecho de que Ramón Blanques en realidad el famoso actor y cantante Jorge Negrete desatara una serie de enredos y mal entendidos por parte de ambos protagonista, dentro de la cual surgirá un amor que ningún está dispuesto a aceptar, uno por el orgullo herido de saberse querido solo por el parecido con un artista y no querido por él mismo y la otra porque le gana su deseo de ser una gran actriz y antepone ese sueño antes que el amor.

Al ser una mujer citadina la actitud y forma de ser de Martha no es como la de las demás mujeres del pueblo, ella es una mujer, alegre, divertida, muy soñadora e idealista, envuelta en un mundo de fantasía y glamour, exagerada en sus modos de actuar y hablar, es decidida cuando se trata de alcanzar su mayor sueño, un tanto imprudente y llevada, para su padre es difícil a veces controlarla y hacer que tenga los pies en la tierra.

Gracias a la gran imaginación que tiene Martha se inventa toda una historia de secuestro y escondite la cual justificaría el porqué de la repentina llegada del “artista” a su rancho lejos de la ciudad, y sin tiempo que perder ella busca por todos los medios que Ramón se quede en su rancho para así demostrarle sus dotes de actriz primeriza y que este logre ayudarla en su inicio artístico.

Por los modos tan exagerados y a veces demasiado atrevidos que tiene Martha con él, Ramón comienza a malentenderlos como signos de un enamoramiento por parte de ella, sin embargo conforme pasan los días y el trato

se dará cuenta que lo que ella ve en él es sólo el parecido que tiene este con el actor y cantante famoso Jorge Negrete.

Cuando por fin Ramón entiende y se da cuenta de que la ama, se hace valer de la confusión de Martha para llevarle serenata y cantándole como si realmente el fuera Jorge Negrete, ella le sigue el juego y se siente soñada piensa una y otra vez que su sueño está por cumplirse, mientras que Ramón espera que ella lo quiera por quién es y no por su parecido con el artista.

Sin embargo, al darse cuenta de que lo que ella realmente buscaba en él, se siente triste, decepcionado y dolido en su orgullo, su amigo y compañero Refugio al verlo decaído y enamorado le afirma: “ella es muy alta y para estas cosas no basta ser charro”, a lo que Ramón resignado responde: “no, basta ser Negrete”.

Aquí encontramos la respuesta al ¿por qué? del título, pero ¿Qué significa realmente? Para comenzar el título es una afirmación que podría tomarse como un desafío a lo que se venía predicando años atrás, que no todos los hombres son charros, que en México no todos los hombres son así, siendo así ¿qué más hace falta? ¿Por qué se afirma que no basta con ser charro? ¿A qué aspecto se refiere? La principal connotación a la que hace referencia esta frase es hacia el aspecto amoroso, sin embargo la afirmación que hace Ramón en la película nos deja entrever algo más, es decir, “no basta ser charro, basta ser Negrete”, ¿a qué podría hacer alusión esta otra afirmación?

Por cómo se da la trama de la película, difiero que dicha afirmación no hace más que sustentar y perpetuar, el creciente éxito y después mito del “charro cantor” Jorge Negrete a la par que es la reafirmación de su figura como una masculinidad hegemónica, ¿por qué? porque considero que la afirmación de “no basta ser charro” hace alusión a que no por vestirse de charro se es hombre, sino que va más allá y se retoma como ejemplo la figura de Jorge Negrete.

Así pues, a pesar de su orgullo herido por la comparación, Ramón debe demostrar que es mucho más que un hombre vestido de charro llevándole serenatas falsas a la mujer que quiere, ¿es posible que pudiera ser una especie de “crisis” en la que para ser reconocido como hombre ya no basta con ser visto como charro? ¿Por qué aparece este tipo de cosas en una película? Se siente la necesidad de una afirmación y posiblemente sea por el surgimiento de nuevos actores (masculinos) que encontrando su performance personal comienzan a darle un sentido diferente al comportamiento masculino, esto también se da porque tras el término de la Segunda Guerra Mundial la aparición de competencia cinematográfica extranjera crea la necesidad de una reafirmación y de comparación.

Sin embargo, también podríamos decir que es una especie de autocrítica a las formas de ser y de comportarse que se manejan en el cine de la figura del charro, sobretodo si ponemos especial atención en esta película como Ramón, el protagonista, siempre se expresa de “Jorge Negrete” de manera despectiva, siempre haciendo alusión a que no le gusta ni su forma de ser, ni de cantar, ni de

actuar, lo califica de altanero, de alzado, no ve en el ninguna “cualidad” la cual pudiera imitar y así poder conquistar a Martha. Es curioso ver este tipo de escenas, porque es el mismo Negrete quien refuta su misma actuación, su misma imagen, la persona que representa en el cine, tal vez en cierta manera tenga que ver con el hecho de que, como lo mencionamos en el segundo capítulo, a él nunca le agradó la idea de realizar este tipo de películas, él sentía que aspiraba a algo más, así pues se puede tomar este tipo de escenas como una manera de dejar claro también a la misma audiencia de que él no era como los personajes que representaba en el cine, como muchos creyeron, tal vez era su manera de hacer visible su separación con el personaje.

La decepción, enojo y desilusión llegan a Martha cuando estando en la capital se da cuenta de que son dos personas diferentes, que confundió a Ramón con Jorge Negrete y que sus esfuerzos por llegar a ser una gran actriz han sido frustrados, sin embargo también es consciente de que a Jorge Negrete sólo lo admira y que está realmente enamorada de Ramón, lo supo en el momento en que le dio su primer beso fingiendo una escena romántica de película.

En una última escena, cuando se reencuentran en su rancho, Martha en principio le reclama por haberla engañado; ya que su padre le pidió a Ramón que le siguiera el juego a su hija haciendo pasar por Negrete para darle una lección, él le hace ver que sus acciones fueron inconscientes que si él hubiera sido otro tipo de hombre se habría aprovechado de ella, sin embargo para hacerla “entrar en razón” él la golpea, le da una cachetada en una escena en donde incluso el papá

de ella que observa todo desde la puerta no hace nada al contrario por las expresiones de su cara parece dar aprobación a la manera en que Ramón trata a su hija.

Incluso este llega a darle de nalgadas cual si fuera su padre y ella una niña que se portó mal, a lo cual tanto ella como su padre lo aprueban pues aseguran que es lo que ella se merece por haber sido tan alocada y desenfrenada en sus actos, una vez más notamos una actitud sumisa y resignada por parte de la mujer ante el hombre que ama, al cual le afirma que si está enamorada de él no es por su parecido físico con Negrete, sino por él mismo.

Considero que estos dos filmes representan el preludio de lo que años más tarde comenzará a permear en el cine mexicano, una especie de cambio tanto a nivel de género en las películas como en representaciones masculinas. Sin embargo, y a pesar de que aquí existió una especie de autocrítica y burla hacia el personaje del charro no dejan de ser o entrar en el marco de una reafirmación de lo mexicano, y de una masculinidad que aún permanecerá unos años más en el cine.

El caballo, la mujer y la pistola no se prestan

Para cuando Negrete filma *Si Adelita se fuera con otro*, *Allá en el Rancho Grande* y *Jalisco canta en Sevilla* en 1948 el cine mexicano ya tendía a hacerse cada vez más localista según nos cuenta García Riera, a los ojos europeos, el cine

mexicano estaba quedando reducido al que realizaba Emilio “El Indio” Fernández ya que en este mismo año realizó 3 filmes que se presentaron en diversos festivales internacionales: Pueblerina, Salón México y Maclovía.

Al mismo tiempo, de igual manera Alejandro Galindo también realizó 3 filmes que a los ojos de la crítica fueron buenas películas, *Esquina baja*, *Hay lugar para dos* y *Una familia de tantas*, y en la misma escena se encuentra Ismael Rodríguez ya que se mantuvo con las películas *Los tres Huastecos* y *Ustedes los ricos*.

Para el año de 1948 como veremos, el cine mexicano comienza una especie de decadencia y con la intención de querer volver a recuperar terreno se busca rescatar esos “clichés” campiranos que años atrás funcionaron. No es cuestión de azar que se eligieran filmar *Si Adelita se fuera con otro* (1948) y el remake de *Allá en el Rancho Grande* (1948) ya que con la primera, ambientada en el escenario revolucionario traería consigo recuerdos de “lo que somos”, mientras que la segunda era una reafirmación de la figura del charro y de una de las películas que le daría un auge al incipiente cine mexicano de los años 30’s teniendo en ese momento como protagonista a Tito Guizar, pero que ahora con la figura de Negrete como protagonista le daría un realce aún mayor y así se garantizaría también un éxito en taquillas.

Como afirman Sthepany Slaughter y Alma College (2010) el mismo corrido inspira *Si Adelita se fuera con otro*, de Chano Urueta. Esta película aprovecha la popularidad de la comedia ranchera y del cantante/actor Jorge Negrete. Como

muchas películas cuyo tema es la soldadera, este filme plantea los papeles de género tanto de hombres como mujeres.

Así pues, dicha película cuenta la siguiente historia: Cuando su madre fallece, José Francisco y Eulalia, junto con la también huérfana Cruz, pasan a ser cuidados por la lavandera Ángela y el siempre borracho Florentino. José Francisco entabla una gran amistad con Felipe, el hijo de don Rosendo, patrón del Rancho Grande. Cuando éste último muere, José Francisco es nombrado por su amigo capataz. Además, esta gran amistad desde la infancia, se verá aún más reforzada cuando José Francisco recibe un balazo por tratar de salvar la vida a Felipe, quien a su vez le dona su sangre para una transfusión a la que deben de someterle. Pero hay algo que empañará esa profunda amistad, José Francisco se ha enamorado de Cruz, y Ángela no dudará en vender a Felipe la honra de la joven a cambio de dinero para celebrar el matrimonio de Eulalia.

En esta película podemos notar otro tipo de valentía conjunta con lealtad, cuando José Francisco y su patrón Felipe se encuentran en la pelea de gallos y ocurre un desacuerdo le quieren disparar a Felipe pero José Francisco se da cuenta y sin pensarlo se interpone entre su patrón y la bala; esto podría traducirse ya no sólo como valentía sino el actuar con imprudencia sin pensar, aunque el sentido de lealtad hacia otro hombre está presente.

También una demostración de ser macho es el utilizar la pistola y se considera también ser un hombre el que se defiende con ésta pero sobretodo el no disparar por la espalda. En esta película cuando José Francisco (Negrete) se

entera de que Cruz y Felipe estuvieron juntos, este último lo busca para aclarar las cosas pero no va armado a lo que José Francisco no se atreve a disparar y como Felipe no se defiende José Francisco le dice: “Te quería matar como a un hombre”.

Es decir, como ya hemos mencionado antes, la idea de matar o enfrentar a alguien sin que este se defienda simplemente no es aceptable, se considera de cobardes el no defenderse, el no saber usar un arma, el no ser capaz de tener valor y enfrentar las situaciones.

En esta película el personaje de Negrete (José Francisco) se muestra siempre alegre y coqueto cuando esta con Cruz (Lilia del Valle) él siempre la trata bien y cada día la enamora, pero también muestra su lado celoso y enojado cuando se entera que Cruz y Felipe estuvieron juntos, todo charro enamorado se siente seguro cuando se sabe correspondido, pero también sino es el caso se siente motivado a enamorarla y para ello se vale de varias cosas.

El comportamiento de los hombres en esta película no son diferentes de lo que ya hemos visto en las anteriores, existe dos masculinidades que reafirman el papel principal y hasta heroico que va a representar Negrete, el primero es el de su padrino Florentino (el chicote) un hombre de familia pero bastante desobligado y alcohólico, la palabra trabajar simplemente le resulta inconcebible y se la pasa muy a la ligera, por otro lado está a Felipe el dueño de Rancho Grande un hombre que gracias a las enseñanzas de su padre se convierte en un buen patrón,

comprensivo, generoso, a veces un poco duro pero al final es un hombre bondadoso.

Un tema que si dunda es bastante interesante dentro de la trama, es el de aprovecharse de una mujer, es decir, se trata el tema de una violación sin que se diga la palabra como tal, la situación se desarrolla cuando Doña Ángela, madrina de José Francisco y Eulalia no tiene dinero para organizarle una fiesta a Eulalia y así conseguirle un buen marido, cuando Felipe su patrón no le da el dinero le propone a éste que a cambio del dinero disponga de Cruz como mujer, al principio Felipe se indigna le parece una fechoría y falta de moral por parte de Doña Ángela para proponerle semejante cosa, sin embargo conforme pasan las horas este sede a la proposición.

Al final no ocurre lo acordado porque Cruz se desmaya y Felipe entiende que ha hecho mal al aceptar tal trato, la ayuda a despertar pero el daño sobre ella ya está hecho, dos trabajadores del rancho vieron entrar a Cruz en la casa de Felipe y dan por hecho que lo hizo con plena conciencia y gusto, gracias a esto se crea el chisme y cae sobre ella la desgracia de ser una mujer fácil ante todo el pueblo.

Una de las últimas escenas y de las más chuscas es a la vez reveladora sobre los roles masculinos y femeninos. Al saberse el vergonzoso trato que orquestó Doña Ángela todo el pueblo se vuelve contra ella y piden su castigo, su marido Florentino los para y les dice que él se va a encargar de eso, al principio como siempre ella se muestra fuerte y altanera con él sin embargo en cuanto este

le comienza a pegar esta se doblega ante él y éste le deja en claro: “de ahora en adelante ya sabe quién lleva los pantalones en la casa” una vez más reafirmando su lugar como superior ante la mujer y cuando la obliga a salir y pedirle perdón a Cruz enfrente de todo el pueblo, éste a su vez aprueba, aplaude y alaba la actitud de Florentino con ella.

Para el caso de “*Si Adelita se fuera con otro*” (1948) es bastante interesante las referencias que se utilizan para hablar sobre el ser hombre, cuando Pancho conoce a Adelita y nota su actitud coqueta le dice “ojala le salga a un macho para quitarle lo matrera” es decir que se fomenta la idea de que un hombre es el único capaz de controlar a una mujer, por ejemplo:

Pancho: Pero dime tu ¿tienes una idea de lo que es un hombre de verdad?

Adela: pues más o menos ¿y tú?

Pancho: pues claro, mi General Villa por ejemplo

Adela: puede ser, tengo ganas de reconocerlo, lo que dicen de él no es para recomendarlo, feo, malo... (*Si Adelita se fuera con otro, 1948*)

Ya que la historia gira o se desarrolla en tiempos de la Revolución; es interesante ver que el ideal de hombre está representado bajo la figura de un revolucionario y más específicamente Pancho Villa, valdría preguntarse ¿Por qué específicamente este revolucionario y no otro? Francisco Villa, a diferencia de otros héroes o caudillos mexicanos, llega a ser considerado como tal hasta los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez, fue en ese momento cuando sus restos fueron llevados al Monumento de la Revolución en la ciudad de

México. Villa era visto como un icono que definitivamente vendía, él desde 1912 ya era una persona rodeada de mitos e historias.

La cuestión de ser valiente, bravucón y decidido es algo que por demás siempre resaltarán dentro de la personalidad del charro en el cine mexicano y con nuestro personaje (Negrete) se hará aún más presente. El mostrar valentía en situaciones peligrosas se considera una de las mayores pruebas de hombría en un nivel general, es decir no solo lo aprueban y aceptan los hombres sino también por su parte las mujeres incluso lo exigen como parte de las características que debe tener su “hombre ideal”.

Ejemplo de esto podemos notarlo en la película “Si Adelita se fuera con otro” historia que trata sobre Pancho Portillo y Adelita Maldonado, ellos se enamoran en una visita que éste hace cuando va a buscar armas al pueblo. Rubén, que pretendía a Adela, intenta estropear su felicidad y denuncia a Pancho como seguidor de Pancho Villa. Un defensor de la Revolución permite que Pancho pueda huir antes de que sea encarcelado y se case con Adelita. Sin embargo es herido por Rubén quien, además ha asesinado al padre de Adelita y envía una carta falsificada a Villa en la que Adelita le insinúa su amor.

Aquí es cuando Adelita en su afán por ser o mostrarse coqueta y vivaz ante Pancho le da a entender lo que para ella significa ser un hombre de verdad y de paso le da pistas de lo que ella como mujer busca en un hombre al decirle: “bronco y bravo para la pelea, buen mozo, todo lo que se dice un hombre”.

Es decir, que en su descripción Adelita da a entender que es mejor y mucho más atractivo para las mujeres cuando un hombre se muestra bravo, valiente, “entrón”, “que no le saca a nada” y a través de esto también podemos entender las acciones o consecuencias que se muestran en otras películas a consecuencia de poner en práctica esta característica.

En esta misma película en la primera escena notamos esta característica cuando se reúnen los 4 amigos Luis, Felipe, Rafael y Rubén sólo para “pelearse” o “golpearse” porque todos están enamorados de Adela; este acto de pelear con otro hombre por el amor de una mujer en realidad no es otra cosa más que la reafirmación de su condición de macho y sobretodo no se pelea en si por el “amor” de la joven sino por el “derecho” a cortejarla, enamorarla e incluso casarse con ella.

El asunto de los celos siempre va a estar presente puesto que en todas las historias siempre va a existir el amor de pareja como aspecto modular así pues por ende también los celos, en “Si Adelita se fuera con otro” es interesante ver cómo es que en la escena donde Pancho Villa besa a Adelita, cuando Pancho Portillo se da cuenta no amenaza a Pancho Villa por considerarlo su máximo general, sin embargo eso no evita su enojo y se muestra orgulloso, molesto y celoso puesto que él sabía la fascinación que tenía Adelita por conocer a Pancho Villa.

La personalidad que muestra Adelita al principio de la película es por demás coqueta, alegre y podría decirse que algo frívola y libertina ante el comportamiento

de los hombres que están detrás de ella, gracias a que ella se muestra así muchos de los habitantes del pueblo la ven con malos ojos, consideran que ese no es el tipo de actitudes que debe de tener una mujer decente y que lo único que puede reparar ese comportamiento es el que ella se case con un buen hombre.

A pesar de ello, cuando Adelita conoce a Pancho Portillo se enamora de él, y a pesar de que él está en contra del gobierno, ella lo considera un revolucionario, un hombre digno que lucha por su patria, un verdadero hombre. Cuando se lo comunica a su padre éste lo acepta a regañadientes y a pesar de los problemas que acarrea que sea un revolucionario le permite frecuentar a Adelita dentro de su casa. Su padre es un hombre trabajador y hasta cierto punto comprensivo, no acepta la imposición de casar a Adelita con un hombre del cual ella no está enamorada por ello se gana el odio de Rubén ex amigo de Pancho Portillo y él cual hará muchas trampas para conseguir casarse con Adelita a la fuerza.

Rubén se vale de diversas artimañas para poder lograr el amor de Adelita, miente, engaña, traiciona a sus amigos e incluso mata por la espalda con tal de lograr sus objetivos, se muestra obsesionado con Adelita y la idea de casarse con ella a como dé lugar.

Una de las últimas escenas en las que se ve a Adelita dentro de la bola siguiendo a Pancho Portillo se justifica su presencia como soldadera con la siguiente frase que ella misma dice: “la mujer siempre debe de acompañar a su marido a donde quiera que vaya”, es decir con esta frase se deja ver cómo es que

debe ser la mujer incluso cuando su marido se va, recordemos que en los tiempos revolucionarios la mujer tuvo participación en la lucha como soldadera, sin embargo esto se toma con un sentido de lección de sumisión hacia las mujeres cuando dista de ser la única razón por la cual las mujeres tomaron parte en la lucha.

Con estas películas considero que son parte de una desesperada forma de que no se olvide en primera las características distintivas de nosotros como mexicanos ya que el cine mexicano tenía encima de la amenaza creciente del cine internacional, no fue al azar que se recurriera al remake de la película “Allá en el Rancho Grande” la cual fue un éxito a finales de los años 30’s, de la mano de su protagonista Tito Guizar, y que mejor que volver los ojos al ambiente campirano que una película que recuerda la lucha que se llevó a cabo hace casi 30 años y de la cual le debemos muchas cosas.

Este tipo de películas también competían con un género y un nuevo actor que gracias al director Emilio Fernández se le dará bastante auge y popularidad; el indio, no sólo a nivel nacional sino internacional y por otro lado igualmente competían con el nuevo género cinematográfico ambientado en el área citadina lo cual conllevaba a una nueva adaptación de formas de comportamiento tanto por parte de hombres como de mujeres.

El Rapto, masculinidad hegemónica frente a frente

Sin lugar a duda el año de 1953 quedó marcado en la memoria de los mexicanos adeptos al cine y a la farándula por ser el año en el que por una enfermedad llega a su fin la vida del gran charro mexicano y también porque en ese mismo año realizará su última película la cual protagonizará junto con su esposa María Félix y que es por demás interesante en mucho aspectos.

María Félix pertenece a un grupo de mujeres que entran al dominio público a través del espectáculo, en la escena del primer momento del cine lationamericano. Mujeres como ellas (Carmen Miranda, Libertad Lamarque y María Félix) se vinculan al cine norteamericano y europeo en expansión y su vigencia se extiende por lo menos un par de décadas. A estas mujeres, tres entre las más destacadas, les corresponde marcar una imagen de la cultura lationamericana que se perfila entre los años treinta y cincuenta, proyectándose más allá de la sensibilidad de diversos sectores a lo largo del siglo XX. (Pizarro, 2009:183)

A través del cine mexicano, María Félix se dio a conocer en América Latina y el mundo, destacándose como la figura que ya se impone en Doña Bárbara, de acuerdo al personaje de Rómulo Gallegos, como mujer con corazón de hombre, como ella misma afirma y con la imagen que culmina en su último film (La Generala, 1966). (Pizarro, 2009:187)

Hay, en María Félix, una actitud de desenfado que contrasta con la imagen de sometimiento de la mujer tradicional frente al dominio patriarcal, es por ello que como afirma Pizarro (2009) se va a llegar a masculinizar también en el contexto de una sociedad que le ofrece una opción que normalmente no ofrece a las mujeres, pero que ella asume dada su configuración identitaria, que le ha entregado una imagen de mujer castigadora, insensible, fuerte, dura y, al mismo tiempo –cuando quiere—seductora con los subterfugios que ha adquirido en el uso de su cuerpo, como lo veremos y analizaremos a continuación.

En el “Rapto” (1953) la historia se desarrolla en el pueblo de Santiago de Alfaro, una noticia periodística da por muerto al rancharo Ricardo. Prendados de su belleza -y tras recibir un pago de doce mil pesos- las autoridades del pueblo permiten que la bella Aurora Campos pase a ocupar la residencia del desaparecido. La noticia resulta ser falsa y Ricardo trata de reinstalarse en su propiedad, lo que desencadena una batalla campal entre el rancharo y la bella posesionaria.

Cuando Ricardo va con las autoridades del pueblo, Tesorero y Jefe de Correos, Secretario de Gobierno, Juez y el Presidente Municipal, para reclamar su propiedad, estos se encuentran apenados y tratan de explicarle tranquilamente que no pueden hacer nada ya que la compra de su rancho fue legal por parte de Aurora sin embargo, Ricardo no acepta este tipo de explicaciones y trata de hacerles entender que en realidad él es el único dueño y que si no le resuelven su

problema irá directo con las autoridades de la capital, como a ellos no les conviene eso decretan sacar a Aurora de la casa y así lo hacen.

Aquí también existe alusión al trabajo, después de que Ricardo y Aurora se casan y en lo que él intenta conquistarla no hace más que trabajar él solo en el rancho, actitud que intenta la sirvienta de Aurora que ella vea con buenos ojos pero como es muy desconfiada no cree en las buenas intenciones de Ricardo a pesar de que ella lo ve trabajar muy duro durante varios meses.

En la última película que protagoniza Negrete junto a María Félix a pesar de que las personalidades de los dos chocan bastante, aun así él sale siempre a relucir las actitudes de las que ya hemos hablado anteriormente; por ejemplo con la primera escena en donde prácticamente se burla de ella porque se cae al río; ella no deja de insultarlo y a gritos le pide que la ayude a salir, lo engaña y lo tira al agua y ahora es ella quien se burla de él y se va. Cuando él logra salir del río solo atina a decir: “a las mujeres hay que desconfiarles, desconfiarles mucho y especialmente a aquellas a las que uno cree bonitas”.

Ricardo Alfaro (el personaje de Negrete) aparece como un hombre fuerte y en ocasiones muestra cierta violencia hacia Aurora Campos (personaje de María Félix) por ejemplo cuando ella es echada de la casa y él intenta hablar con ella comienzan a discutir y éste termina aventándola y cae sobre sus maletas a lo que ella enojada le dice a su sirvienta: maldito pegar a una pobre mujer débil como yo.

La segunda vez que se muestra más violento es cuando va a felicitar a Aurora por su cumpleaños y la besa pero ella no muestra ninguna reacción a lo que él se enoja bastante y a empujones y jaloneos la saca de su casa.

El tema de violación vuelve a aparecer, como en Allá en el Rancho Grande, ya que Aurora para vengarse de Ricardo va con las autoridades y les miente, en un principio les dice que él le pegó y la ultrajó, así es como se prepara un juicio público en contra de Ricardo.

Existen varias opiniones encontradas antes de que comience el juicio, por un lado a Aurora la tachan de mentirosa y aprovechada, por otro aseguran que no es aceptable que se le pegue a la mujer si esta no está casada con el susodicho golpeador, es decir, se fomenta la idea de que le es permitido al marido golpear a su mujer siempre y cuando este lo crea conveniente, lo cual alimenta la idea de una mujer sumisa.

Cuando se le pide a Aurora que cuente lo que le ocurrió, ella a pesar de ser una mujer fuerte y decidida sabe hacerse valer de sus encantos como mujer y finge tristeza, vergüenza, timidez al contar como supuestamente Ricardo la acorrala en el río la persigue la maltrata y finalmente abusa de ella, lo interesante del personaje de Aurora es que como se dijo antes se hizo valer de sus encantos de mujer para poder hacer su actuación más creíble ante las autoridades, incluso en una escena se alza la falda y consciente de lo que provoca y de que tiene toda la atención de los hombres sobre sus piernas lo hace con toda intención de provocarlos y hacerlos caer embelesados por su actitud de mártir.

Aurora se muestra como una mujer fría y calculadora, sabe lo que quiere, es brava, no como las otras protagonistas de las películas anteriores, ella es independiente, se defiende muy bien sola y es capaz de dar golpes sin sentir lastima ni pena, es orgullosa y altanera, grita y hace valer su palabra y su voluntad por sobretodos, no se deja asustar ni amedrentar por nadie no importa el sexo o posición social que tengan, a diferencia de las otras mujeres ella parece no mostrar o no querer mostrar sentimientos como ternura, amabilidad, sumisión, sin embargo esto no quiere decir que no se le reconozca socialmente como mujer al contrario lo interesante en ella es que es capaz de transgredir y salir de los preceptos de lo que se busca que sea una mujer y a pesar de ello no se le recrimina por tomar actitudes que están relacionadas más con los hombres, al contrario en ella son admiradas.

A pesar de todos los reclamos de Ricardo diciendo que ella miente, las autoridades no le creen y para que se repare el daño hecho hacia Aurora y por su honra le exigen a Ricardo que se case con ella, los obligan a casarse y así regresan a la casa ahora de los dos. Sin duda este hecho sólo hace más grave la convivencia entre ellos, ninguno está dispuesto a dar su brazo a torcer, ambos son orgullosos a la vez que fuertes de carácter y es por ello que ambos se tratan mal verbalmente.

Cada vez que puede Ricardo le hace saber que él es el hombre de la casa, quien manda ahí, se siente en libertad de entrar al cuarto de Aurora e insinuarle que tiene que cumplir con su papel de esposa, sin embargo ella no se deja lo reta

con la mirada y él le responde afirmando: “quería probarte que aquel que manda soy yo”, sin embargo, después de estos actos él prefiere dormir en el establo, a pesar de tener carácter él es el que comienza a ceder, no importa con cuanto desprecio e indiferencia ella lo trate eso es algo que al parecer le gusta y que resulta parte de su encanto del cual él comienza a enamorarse.

La reflexión que hace Aurora mirando hacia la cámara es reveladora, es obvio a quien se dirige es a las mujeres, lo hace seria y segura afirmando que a pesar de que Ricardo no está mal no quiere ser una tonta y caer en sus redes. Con su pequeño monologo deja muy en claro que a diferencia de lo que se les ha dicho a las mujeres, en realidad son más inteligentes de lo que creen y que gracias a eso pueden manejar a su antojo a los hombres, cosa que en tiempos anteriores era precisamente lo que se les negaba a las mujeres.

En esta película, quien aparece como el sentimental por momentos es Ricardo, es el primero en asegurar y reconocer que está enamorado de Aurora, cosa que ella jamás acepta, se le nota cada vez que él intenta acercarse a ella pero cuando se dan por vencido le afirma: “Al menos yo tengo algo que usted no, corazón y sangre en las venas” es decir, es como si aceptará que él si es capaz de dejarse llevar por sus sentimientos y emociones mientras que ella no.

La escena en la que delante del pueblo en una fiesta Ricardo desenmascara a Aurora y la expone como una tramposa, mentirosa y engañadora se vuelve tensa al verse engañados las autoridades y las habitantes del pueblo se vuelven en contra de ella llamándola difamadora, enardecidos quieren castigar a

Aurora sin embargo Ricardo no lo permite y clama delante de todos y con voz fuerte: “una vez fue víctima y no voy a permitir que lo sea otra vez, perdóneme Aurora, perdónenme todos ustedes también.

Es interesante esta escena por dos cosas, la primera, Ricardo consigue dejar a Aurora en evidencia con todos, esta escena se puede traducir como el triunfo de Ricardo y el castigo de Aurora, sin embargo no dura mucho y es el mismo Ricardo quien la salva, acto seguido ella sin que mencione una sola palabra, su mirada refleja asombro y desconcierto, no puede creer que el hombre que tanto maltrató sea el mismo que la ayude, al final demostrando su cariño va tras él, y con ello de a entender que finalmente lo acepta sin decir una sola palabra.

Esta película encierra varios aspectos a considerar: primero al ser la última película que protagoniza Negrete es obvio el cansancio y malestar que la enfermedad hace en su físico, se lo nota ligeramente demacrado, cansado, ojeroso, incluso bajo de peso lo cual contrasta bastante si lo comparamos con sus protagónicos en las demás películas y de igual manera con la personalidad fuerte de María Félix, así mismo podría decirse que el éxito de dicha película mucho se le debe a que para este tiempo ambos ya era marido y mujer en la vida real cosa que sin duda sorprendió a muchos en el mundo de la farándula y entre sus admiradores ya que al tener casi el mismo carácter fuerte y decidido no muchos les auguraban un largo matrimonio mientras que otros afirmaban que tal casamiento había sido un acuerdo entre ambos para tener más fama y en parte

ocultar la profunda decepción y dolor que sentía Negrete tras su ruptura definitiva con Gloria Marín.

Simbólicamente hablando podemos decir que dentro de las películas que Negrete protagonizó existe una escena emblemática que casi siempre está al principio de los filmes, en la cual el director hace una toma abierta en la que muestra un campo y varios árboles, en un claro amanecer a lo lejos se ve como se aproxima un jinete y su caballo, hasta que la misma toma nos hace ver que es el protagonista el cual monta a caballo y canta una canción.

La cuestión y significado del campo o tierra podrían ser dos: el primero la relación de la tierra con el origen, con las raíces, con la patria, al igual que también se le da un sentido de pertenencia, de poder.

El caballo es el que más sobresale después del protagonista y no solo en este tipo de escenas sino como acompañante del mismo charro; se le considera un símbolo de la fuerza, la agilidad y la resistencia, así como de la libertad. También tiene una posición elevada, ello le confiere además de la fuerza, más poder, más gallardía.

Con todo esto en conjunto, podemos decir que, simbólicamente hablando también se reafirman las características antes mencionadas asociadas a la masculinidad hegemónica, tales como la fuerza, el poder, la gallardía, la resistencia, cuestiones que muchas de las veces pasaríamos por alto o damos por hecho pero que incluso en escenas de primer plano si se analizan con mayor profundidad se pueden diferir y entender mucho mejor.

Sea como sea, también para estos años, la imagen que personificaba Negrete como el charro se enfrentaba a la amenaza de una nueva masculinidad emergente que años después tomará su lugar la cual estaba representada con Pedro Infante, esto se comienza a dar ya que el crecimiento de las ciudades inevitablemente traerá cambios y permeará en todos los ámbitos sociales, culturales y políticos en nuestro país, el cine no escapará de esto. La necesidad de una representación de la nueva realidad que se está viviendo se ve reflejada en la constante producción de filmes con ambientaciones citadinas, aunque claro no todas serán así, lo cierto es que en este nuevo ambiente existen nuevos retos, nuevas formas de vida y por ende nuevos actores, y representaciones de lo masculino y lo femenino.

No es que ya no se realizaran películas con tintes campiranos con charros como protagonistas, el problema era que dichas películas, suponemos, ya no satisfacían del todo a la sociedad que las consumía, comenzaban a buscar algo que se asemejara más a su realidad y a su tiempo.

Como hemos visto en el primer apartado lo que se intentó fue dar una breve explicación de cómo es que el charro se convierte en un referente de masculinidad hegemónica en México, y podemos afirmar que en un principio no se buscaba eso precisamente, primero la imagen del charro se pensó sólo como un símbolo de nacionalidad y mucho después se le otorgaron diversas características que lo relacionaron después con cómo debía ser un hombre, un mexicano.

A pesar que de existieron otros tipos de masculinidades aparte de la del charro cuando se iba conformando como símbolo de identidad nacional; como fue el caso del indio, lo que le dio más fuerza para posicionarse frente a otros fue que el charro, podría decirse que fue el resultado de la fusión de la gente española y criolla y que tuvo un poder de adaptación en las diversas regiones del país, con cambios en ciertas indumentarias lo que lo hace más aceptable como identidad mexicana y masculina.

Para lograr una educación homogeneizadora encontramos expresiones de la cultura popular que junto con las bibliotecas trataran de darle un sentido a lo mexicano que se empieza a visualizar en las imágenes de la tehuana, el charro y la china poblana los cuales como sabemos se reproducían una y otra vez tanto en fiestas como en actividades públicas.

Aun cuando México se caracteriza por su riqueza y variedad folclórica, la imagen del charro identifica a México, debido a que su uso no ha estado limitado a una sola región ya que representa el mestizaje mismo que se considera la base de la identidad mexicana.

Podemos entender que el surgimiento de la radio, la creación de música, la prensa en conjunto con las ideas y planes que tenía el gobierno pudieron formar una fuerza que en conjunto lograron no solo hacer más evidente los rasgos nacionales sino que además inducían a la sociedad al camino de lo que ellos consideraban una nación, con los diversos proyectos y campañas de higiene y

salud que indudablemente cambiarían la mentalidad y la forma de vivir de los pobladores.

La radio apoyo mucho la creciente euforia nacionalista que exalto las cualidades del mexicano, al promover su música e intérpretes, así como el estereotipo del mexicano apasionado, orgulloso y fiel a sus raíces. También llevo a cabo una labor formativa y educativa, que vinculaba a los escuchas con el arte o promoviendo campañas formales de alfabetización.

La música llegó y pegó tan fuerte dentro de la sociedad, por sus letras llenas de significado que lograban conmover al público que estaba expuesto y dispuesto al sentimentalismo y a la emoción, fue por ello, entre otras cosas, que también tuvieron éxito taquillero las películas con música vernácula, romántica y bolero.

Puede decirse que los medios jugaron un papel decisivo en la coordinación de la opinión ciudadana con los planteamientos gubernamentales. La prensa se consolido como un elemento de dialogo, con todo y sus limitaciones; por su parte, la radio y el cine mostraron que sus limitaciones y recursos influyen, algunas veces de manera decisiva, en la orientación de la opinión pública y en su capacidad de respuesta y apoyo al gobierno, según lo demuestra el caso del programa radiofónico.

Con todo esto no quiero decir que el surgimiento de símbolos nacionales haya sido una imposición netamente gubernamental sino todo lo contrario lo que se puede ver es que precisamente se llegó a tener este tipo de referentes

nacionalistas gracias al apoyo e interés en conjunto que mostraron, gobierno, sociedad y medios de comunicación.

La imagen del charro adquirió estatuto de estereotipo nacionalista en México en la segunda y tercera década del siglo XX, cuando el Estado posrevolucionario desplegaba todas las estrategias posibles para consolidarse y legitimarse, para unificar la nación y lograr la paz social, y para convertirse en un estado moderno. (Palomar, 2004)

Ya para la década de 1950 podemos observar que los estereotipos aquí señalados, el charro y la china poblana, empiezan a notarse en cierta manera acartonados, sin sentido, van perdiendo de alguna manera su fuerza simbólica y se empiezan a observar como simples clichés.

Al igual que Cristina Palomar Vereza pienso que los estereotipos van cambiando, se transforman y en el caso del estereotipo de ser hombre para mediados de los años 50's encontrarán un nuevo modelo, en el cual pudieron simbolizar los nuevos significados, me refiero a no otro que Pedro Infante.

Respondiendo a la pregunta ¿cuál es la masculinidad hegemónica en México durante los años 40 y principios de los 50? Como lo tratamos de explicar en esta tesis, será la figura del charro la que será la portadora y la imagen en el cine de la masculinidad hegemónica aceptada socialmente en la población mexicana dentro de esos años, la cual se fue conformando a través de la conjunción de diversos ejes, como las costumbres y tradiciones de los diversos pueblos y comunidades que conformaban el territorio mexicano, la propuesta y

proyecto de nación que ideó y puso en marcha los gobiernos posrevolucionarios, la educación, los artistas e intelectuales del momento y por último los medios de comunicación y entretenimiento.

Dicha masculinidad hegemónica se verá personificada en la pantalla grande a través de Jorge Negrete como principal exponente de dicha imagen del charro no sólo a nivel nacional sino internacional, lo cual es una de las razones por las que da mayor soporte a la idea de que la imagen del charro y las características que presenta en el cine son las de la masculinidad hegemónica lo que en parte refuerza la importancia de más estudios históricos sobre este tipo de temas.

Como podemos notar, existirán varias características que resultan constantes y que en conjunto logran reforzar y hacer aún más notorio la imagen del mexicano y como “deberían ser” y comportarse en las diversas situaciones a las que se llegase a enfrentar, e igualmente como debería tratar a las demás personas, haciendo una marcada distinción entre hombres, mujeres y su familia.

De acuerdo a la temática en la que se desenvuelven las películas antes analizadas, ranchera romántica/ comedia ranchera, podemos decir que en cada una notamos varias coincidencias o constantes como por ejemplo: las protagonistas, las canciones, los amigos, los antagonistas, así como también en la presentación del tema del amor, las cualidades del charro, su vestimenta y la exaltación de tradiciones y costumbres mexicanas.

Las mujeres que aparecen como parejas junto a los personajes que va a interpretar Negrete (generalmente la más sobresaliente y constante será Gloria Marín), mostraran actitudes aceptables para la sociedad en ese momento, algunas son tímidas, otras muestran cierta coquetería pero solo a aquel del que están enamoradas, son las más bellas y las más deseadas del lugar; el deseo no es en el plano sexual sino en un plano formal, para formar una familia, tienen carácter y muchas de las veces se hacen las difíciles pero cuando se enamoran son capaces de ceder y complacer en todo a su pareja, nunca cuestionan su lugar tanto en la familia como en la sociedad y se aseguran de que no las señalen como malas mujeres o que las relacionen con actos indebidos o impuros.

Los antagonistas o rivales de estas películas personifican a los que podríamos llamar una masculinidad hegemónica frustrada, una masculinidad que no llega a ser hegemónica porque siempre mostraran actitudes que no se consideran dignas de un hombre, generalmente es la aparición de la cobardía, es por ello que serán o se presentaran como la contraparte del protagonista. Así, no sólo serán sus rivales en el amor, sino también en el juego, realizando apuestas, en los puestos o rangos de poder que generalmente quieren ganar a base de engaños e intrigas, otras veces se muestran arrepentidos por sus actos y son capaces de pedir perdón, reconocen sus errores y tratan de enmendarlos y es precisamente por estas actitudes que no llegan a ser una masculinidad hegemónica.

Los amigos sin duda se convertirán en un elemento indispensable para el desarrollo y fortalecimiento de la masculinidad hegemónica. Una constante en los amigos es que en primera son más pequeños en cuanto a estatura se refiere, segundo su personalidad es más relajada y despreocupada, es por ello que en ellos se verán los excesos de vicios como el alcohol y el juego, al igual que precisamente por su actitud denotaron cierto sentido de inferioridad reflejado cuando bajan la mirada ante la reprimenda del personaje de Negrete y también son los que normalmente llevan la parte divertida y graciosa en la trama.

La temática del romance no puede faltar en dichas películas ya que como sabemos es un componente sentimental que atrae al espectador, en su mayoría mujeres, el cual se da casi de forma instantánea lo que los poetas y románticos suelen llamar, amor a primera vista, es un amor entre los protagonistas muy directo que se refleja a través de la mirada, una sonrisa, el constante coqueteo, el amor se mostrará casi siempre con obstáculos, impedimentos que hacen la trama de la historia más interesante y al final se logra consolidar y perpetuar bajo el sacramento del matrimonio para así dar lugar a la muy alabada institución que será la familia.

Para conquistar a las mujeres el charro se vale o se apoya en varias cosas y una de las que más resalta es la música. Esta será una de sus mejores acompañantes tanto para expresar el amor como el desamor, la serenata será un ingrediente fundamental en estas películas, se observa la escena del balcón a media noche y el charro se hace acompañar ya sea de un mariachi o un trio que

siempre se encuentran en un segundo plano atrás de él. Hace uso del traje de charro elegante, distinguido, lo porta con orgullo, lo más vistoso es el brillo de éste en conjunto con el sombrero, su voz será el plus que hará de la melodía y el momento de los más románticos del film.

Las características que va a representar el charro en el cine son las que indudablemente estarán ligadas a la figura masculina y que se tomaran como modelo y ejemplo para la sociedad. En un principio se pensaría que todo se reduce a decir que los hombres, el charro en sí, son machos, pero ¿qué hay detrás de esta palabra? Cuando se analizaron las películas es bastante común y muy repetitivo escuchar en los diálogos en los que afirman y reafirman que un “hombre debe ser bien macho”, sin embargo nada tiene que ver con misoginia, ni mujeres, cuando se hace referencia a esto normalmente lleva implícito un mensaje de que como hombres se espera que sean valientes, que sean leales, fuertes, protectores, orgullosos y si un tanto agresivos pero porque así es su naturaleza y quien no lo demuestra simplemente ante los ojos de los demás no se es hombre.

Mucho tiene que ver la fuerza con la que se representa dicho personaje, es por ello que aseguramos que el máximo exponente es Jorge Negrete, si bien ya existía antes que él Tito Guizar y durante su carrera surgieron muchas más como Infante y Aguilar, lo cierto es que será Negrete quien le de ese peso y consolidación al ideal de mexicano a través de la figura del charro, así pues, nos es muy normal y le damos el adjetivo de “muy masculino”, el porte, el modo de hablar, el montar a caballo, el arqueo de una ceja, la forma altiva de pararse y

tomar con las dos manos la hebilla del cinturón, actitudes que Negrete le imprime a su performance y que será muy gustado y aceptado por la gente.

Algo curioso que sobresale es que, a diferencia de hoy, el cuerpo era algo que aún no se trabajaba del todo, es decir, si prestamos atención a pesar del traje de charro se logra observar que no era elemental el cuerpo musculoso, existía una línea media puesto que tampoco se nota sobrepeso ni delgadez, sin embargo son muy pocas las veces que se hace referencia al musculo y cuando es así es porque se habla de fuerza y valentía no con el afán de presumir un cuerpo estéticamente hablando y por ende tampoco se muestra como tal.

Como hemos puntualizado anteriormente, las características masculinas no siempre las van a adoptar los hombres y dentro del cine el más claro ejemplo será sin duda María Félix, al igual que Negrete, ella le imprimirá a sus personajes muchas de las características antes mencionadas que harán de ella todo un mito ya que fue capaz de combinar la belleza de una mujer con actitudes fuertes y desafiantes y que a pesar de que pareciera que transgrede el estatus establecido del “deber ser” ella y sus personajes será aceptados y admirados por muchas y muchos.

Los escenarios en donde se representan peleas de gallos, corridas de toros, fiestas de pueblo, haciendas y ranchos, incluso cantinas no es más que la reafirmación de una época que reconocía en ellos parte de su folclor y que lo hacía diferenciar como nación, los bailes y trajes típicos se hacen presentes de igual forma así como la bebida la cual también será un referente de nacionalidad.

Con todo esto podemos decir que, es interesante e igualmente importante el que se realicen más trabajos en los que se puedan analizar e interpretar las imágenes, en este caso en movimiento, ya que a través de ellas podemos descubrir discursos que muchas veces damos por hecho y otros más que pasamos por alto y que sin duda influyeron o influyen en las ideas y acciones del colectivo social a través del tiempo.

Descubrimos que el charro será la imagen adoptada para encarnar la masculinidad hegemónica del momento y que a través de Jorge Negrete se le dará impulso de la mano de un discurso nacionalista que busca consolidarse y agrupar a la sociedad y que se reconozca como tal.

Los estudios de género nos permiten a los historiadores tener otra perspectiva de cómo se conforma y se agrupa la sociedad en cuanto a sus roles de género y perspectiva haciendo o creando ellos mismos sus alcances y limitaciones como afirma Elvira Montes de Oca: se reforzó la imagen de lo femenino frente a lo masculino como mitos culturales, mitos que se presentaron como inamovibles en el tiempo, “inmunes” a toda presión económica, política o ideológica. Los modelos femenino y masculino fueron excluyentes, de tal manera que, los varones, nombraran a toda especie humana y la convención cultural decía “los hombres”, donde quedaron incluidas las mujeres pero excluidas del papel de los varones como sujetos sociales activos. (Montes de Oca, 153)

Por ello considero que es importante mirar dichas características que aun hoy reconocemos a nuestro alrededor, en nuestro entorno y que son referente de

nuestra nacionalidad a nivel mundial, dejando claro que la masculinidad que representó Jorge Negrete no fue la única pero si la más fuerte y la que se mantuvo hasta su muerte y la llegada de Pedro Infante, del cual considero que es aún más llamativo y por demás interesante el proceso que va a llevar la representación de su masculinidad a través de su filmografía.

Si bien, *El Rapto* (1953) fue su última película y nadie puede negar la importancia de *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), lo cierto es que una película emblemática dentro de la carrera que Jorge Negrete sin duda va a ser “*Dos tipos de cuidado*” (1952) ya que al incluir a otra promesa naciente actoral como Pedro Infante como protagonista y ponerlo a la par de Negrete se daba paso a la demostración o personificación de la convivencia de dos tipos de masculinidad bastante interesante, sobre todo por lo que ya representaba Negrete dentro de la industria y como imagen en la sociedad y por otro lado el terreno que Infante comenzaba a ganar con su actitud, su carisma, su talento vocal para así llegar al público.

EPÍLOGO

Dos tipos de cuidado, ¿dos tipos de charro?

Esta película es por demás emblemática no sólo por las letras compuestas por Manuel Esperón y por la historia, sino porque el director, Ismael Rodríguez, fue capaz de reunir en un mismo filme a las dos figuras masculinas más populares, hasta ese momento, dentro del cine y la música mexicana, pero el mayor logro para mí fue el haber hecho dicha película sin restarle importancia a la imagen de uno o de otro, es decir no hay uno que sobresalga más, los dos son plenamente protagonistas y en el transcurso de toda la película se nota que existe un equilibrio entre ambas figuras a pesar del peso de la fama y trayectoria que cada uno conlleva para el año de 1952 que fue cuando se realizó dicha película.

Por un lado tenemos a Jorge Negrete quien para este año ya llevaba prácticamente toda su filmografía hecha y era más que conocido no sólo en México sino en América el Sur por ser el charro cantor, el que pone a México en el mundo como símbolo tanto de masculinidad como de mexicanidad.

Por otro lado tenemos a Pedro Infante quien apenas hace unos años se logró consolidar de la mano del mismo director de esta película, con el inolvidable film “Nosotros los pobres”; ya comenzaba a marcar una nueva tendencia no sólo en cuanto a música y tono de voz sino también en cómo se va a mirar la figura masculina que él va a representar en el cine mexicano.

La historia es la siguiente: Dos amigos rancheros están enamorados de dos jovencitas del pueblo. Pedro ama a María/Maruja, hermana de Jorge, mientras que éste está enamorado de Rosario, la hija de un abonero árabe. Jorge tiene que irse del pueblo y al regresar un año después encuentra a Pedro casado con Rosario. Despechado, Jorge trata de arruinar a su ex-amigo y rival sin sospechar que todo el embrollo es producto de la nobleza de Pedro.

Las personalidades, la fama, su presencia e importancia tanto en el cine como en la sociedad como figuras públicas y representativas de un estatus quo, en este momento eran muy diferentes pero igual de relevantes es por ello que no es razón de suerte, coincidencia o azar que fueran precisamente estos dos los actores elegidos para representar a los personajes principales. Por la temática de la película podemos decir que se considera una comedia romántica y ya que ambos se representan como protagonistas habrá que analizarlos a ambos como tal; ya que ambos representan en esta película a dos charros, nos vamos a dar cuenta de que por su personalidad y el performance que requieren sus respectivos personajes nos van a presentar al charro mexicano cada uno con diferentes características.

Como se dijo anteriormente, ambos interpretaran al personaje del “charro”, aun cuando la mayor parte de la película no están vestidos como tal, sin embargo y como es obvio ambos le dan una representación diferente. Aunque en las películas anteriores ya existían otros actores que aparecieron junto a Negrete

interpretando igualmente al charro, cabe preguntarse ¿por qué es relevante Pedro Infante sobre los demás actores dentro de la filmografía de Negrete?

En primer lugar, podemos decir que mucho influye la fama que obtuvo mediante sus actuaciones y de hecho será precisamente ahí, en la manera en la que actúa y realiza sus performance, de donde se puede explicar dicha importancia.

Es cierto que hay mucha distinción entre los actores en cuanto a figura y presencia escénica, es por ello que también existen diferencias que saltan a la vista, una de las primeras por ejemplo es la vestimenta. Sus trajes de charro en la escena de la serenata son de gala pero encontramos diferencias de diseño hablando más concretamente, si observamos el cambio lo notamos en los sombreros y los pantalones básicamente.

Algo que podría ser a simple vista insignificante, como la vestimenta, si se le pone un poco más de atención podríamos visualizar que la distinción en el vestuario puede ser una marcada diferencia social entre los protagonistas, en este caso se sabe que Pedro vive y depende de que se dé su cosecha y para regar sus tierras necesita del agua de un rancho cercano el cual se encuentra a la venta y es fácil y rápido de ser adquirido por Jorge ya que él cuenta con solvencia económica.

Pedro infante contará con un carisma innato en su personalidad que logrará impregnaren cada uno de los personajes que van a interpretar a lo largo de toda su carrera cinematográfica, su sentido del humor, su galantería, su porte, su voz,

su forma de hablar y tratar a las mujeres también serán características que sobresalen y hacen de Infante una creciente figura masculina, que al igual que Negrete, se convertirá en ejemplo y reflejo dentro y fuera del ámbito fílmico.

Lo primero que resalta de esta película es que tanto Negrete como Infante son los protagonistas, es decir, que a diferencia de las películas anteriores de Negrete, aquí no existe un bueno y un malo, aunque como es claro los dos no van a poder representar una masculinidad hegemónica, sin embargo existirá una que se comenzará a posicionar muy cerca de ésta.

Como es de suponer Jorge Negrete continua representando la figura de la masculinidad hegemónica, es valiente, bravo, leal, enamorado en contraste junto a él aparece la figura de Pedro Infante más sonriente, pícaro, mas coqueto, también más relajado, dicharachero, jocosos e incluso un poco más amable, a pesar de que las diferencias parecen obvias desde la primera escena no quiere decir que Infante no reproducirá de igual forma las características pertenecientes a la masculinidad hegemónica de la época.

Sin embargo, ya que sólo puede existir una masculinidad hegemónica y que está representada por Jorge Negrete, es preciso advertir que la masculinidad que representaba Pedro Infante aquí la llamaremos una masculinidad emergente, ya que como se verá más adelante; y a diferencia de las otras masculinidades representadas en las demás películas de Negrete anteriormente analizadas, la de Infante será aceptada y difundida poco tiempo después del estreno de esta película.

Cuatro años atrás Pedro Infante sorprendió al mundo cinematográfico mexicano con su actuación sobre un carpintero simpático, enamorado y muy pobre, pero trabajador y honrado en donde la historia giraba en torno a la niña adoptada por él quien fue interpretada por la actriz Evita Muñoz “Chachita”; dicha película es considerada un gran vuelco en cuanto a tratar de retratar una realidad de un submundo compuesto por secuelas que integran el amor, la alegría y la desgracia de la pobreza en México, una desventaja notable para muchos ciudadanos con respecto al resto de la sociedad.

Del mismo modo, dicha película ayudará a darle un gran peso artístico y actoral a Infante, creo que es conveniente decir que será la película que le permita explorar y dar al público el reflejo y representación de una masculinidad a la que se le permite expresar su parte emocional a través del llanto, característica que hasta ese momento no se le “permitía” expresar ni aceptar al “hombre mexicano” por ser considerada una característica inherente al carácter femenino.

Así pues, tenemos en el escenario una masculinidad hegemónica consolidada frente a una masculinidad emergente que busca un lugar para expresar en conjunto de otras cualidades que pueden ser ligadas a la figura masculina y lograr ser aceptada y reproducida.

Entrado directo con la película, y dicho lo anterior, entendemos que estas dos masculinidades podrían verse enfrentadas durante varias partes de la película, una tratando de mantener su lugar privilegiado mientras que la otra tratando de mantenerse al mismo nivel de ésta mostrando otras características,

dicho enfrentamiento quedará plasmado en una de las escenas más atrayentes de la película en la cual los dos sostienen un duelo de duplas, en la cual ambos se provocan sin llegar a la confrontación física.

Así podemos visualizar que la diferencia de sus personalidades quedan reflejadas desde las primeras escenas cuando ellos discuten sobre que estrategias utilizaran para conquistar a sus respectivas mujeres dejando entrever entre sus actitudes y decisiones sus personalidades, pero lo que más me interesa recalcar aquí es que ambos están representando la figura de un charro.

La forma en la que dan serenata también es diferente, tal vez tengan a los mariachis atrás pero como es de suponer su forma de cantar es diferente y no sólo lo digo por el notorio tono de voz que caracteriza a ambos actores sino por el sentimiento y forma en la que hacen uso de dicha voz para cantar y enamorar a las mujeres. Mientras Jorge se muestra altivo y un poco más rígido, Pedro se nota más suelto, desfajado.

Podemos notar que mientras Jorge ofrece una serenata con una canción más movida por ende su canto es un tanto más fuerte, mientras que Pedro es más suave en su canción con un ritmo más tranquilo y su canto más sereno.

Mientras que Jorge opta por mostrarse indiferente para haber si así hace entrar en razón a Rosario, Pedro sólo a tina a decir que lo primero que se le ocurra es lo que hará. Y así vemos a Jorge mostrando indiferencia, ante Rosario se muestra serio, cuando habla y se da cuenta de que sus palabras están surtiendo efecto sonrío a modo de triunfo, ya sea serio o contento cuando habla tiende a

arquear su ceja y esta forma de comportarse será una constante no sólo en esta película sino en todas las ya antes mencionadas y analizadas.

Por otro lado tenemos a Pedro, la actitud que toma para conquistar a Maruja (hermana de Jorge) es más tranquila, conciliadora pero siempre coqueta, que incluso podríamos decir que él si llega al grado de rogar sin sentirse ofendido por ello.

Pedro: Así de plano ¿me aborreces?

Maruja: Así de plano

Pedro: Entonces aquí le cortamos

Maruja: Le cortamos

Pedro: Bueno devuélveme mis cosas

Maruja: ¿Cuáles cosas?

Pedro: Mis suspiros, las noches en vela que me he pasado pensando en ti, los besos que te he dado

Maruja: ¿Qué me has dado?

Pedro: Bueno con el pensamiento

Él se muestra más amable, si le dicen algo o le reclaman algo él trata de justificarse pero sin mostrar enojo, si se hace el digno pero trata de convencer con palabras sin obligar. Su cara es la que refleja su estado de ánimo, en él es más

notoria la picardía y coquetería al sonreír y si se quiere ver de un forma incluso más descarada y despreocupada.

En realidad la historia a pesar de que tiene tintes de amor, lo cierto es que es muestra de la fidelidad, lealtad y lo que significa ser un verdadero amigo, es decir una historia sobre la amistad la cual se verá parcialmente fracturada por el tema del amor y de igual forma toca un tema un tanto polémico como lo es el de la violación o ultraje.

La gran amistad entre Pedro y Jorge se ve truncada cuando, por una serie de circunstancias de las que casi nadie tiene conocimiento, Pedro se casa con Rosario la que era novia de Jorge y lo que le hace creer a él y a su hermana Maruja que Pedro es un traidor, lo juzgan como tal sin entender que sus actos están guiados por el sentimiento no sólo de lealtad sino de comprensión, cariño y nobleza.

El primer enfrentamiento entre Jorge y Pedro, es un tanto fuerte por parte de Jorge quien se siente traicionado por su mejor amigo, mientras que Pedro no le quede de otra más que callar, no puede decir los motivos que tuvo para casarse con la novia de su mejor amigo, sin embargo busca una reconciliación con él, se muestra arrepentido pero no pierde su carisma y sentido del humor a pesar de que Jorge lo califica como un cobarde.

Una escena muy reveladora, es cuando tanto Jorge y Pedro se encuentran en una fiesta y a pesar de que Jorge ya está comprometido con Rosario no pierde el tiempo en pasar el rato con otra mujer, cuando se da cuenta Rosario esta le

reclama, muestra sus celos pero Jorge no da su brazo a torcer y éste se le impone diciéndole: “lo único que sé es que mientras no seas mi esposa no tienes derecho a reclamarme nada de esto”, ella aún más enojada le da la razón pero le exige que se vaya con ella a lo que él la frena diciendo: “sea quien sea no puedo dejar de ser hombre, ser caballero y dejarla plantada”.

Estas y otras escenas, en las que aparece Pedro, son una reafirmación de que los hombres pueden y tienen la libertad de andar de “ojo alegre” como comúnmente se dice siempre y cuando no estén casados, no importa que tenga un compromiso de matrimonio ellos pueden enamorar a más mujeres hasta el momento en el que se casen, mientras que las mujeres, por obvias razones, no se les permite dicha acción. Y así lo deja claro Pedro cuando afirma mientras ve a Jorge: “no les queda de otra más que perdonar, mientras sean las novias están amoladas”.

Cuando al final se sabe la verdad del porque Pedro se casó con Rosario, todos los que lo creían un desleal y los que se burlaban de él creyéndolo un “cornudo” cuando se enteran de que Jorge le llevó serenata a su esposa, ahora lo admiran y encuentran en él la representación de la lealtad y la nobleza al darle un apellido a la hija de Rosario.

Es correcto suponer que aunque ya comenzaba a subir la fama de Pedro Infante después de protagonizar la saga donde interpretó a Pepe “el toro”, lo cierto es que éste no se posicionará en la cima hasta la muerte de Jorge Negrete. Aunque si bien es cierto que Pedro Infante también es reconocido en el ámbito

artístico ranchero, lo cierto es que no podemos dejar de lado que la máxima figura será Jorge Negrete, pero también hay que admitir que no se puede obviar la fuerte popularidad que adquirió Infante no sólo en el plano artístico sino también social y cultural.

La importancia de esta película pero sobretodo de la representación de los dos actores es que nos muestra la masculinidad hegemónica de la mano de Jorge Negrete y de otro tipo de masculinidad que representa Pedro Infante a pesar de que éste también representa a un charro no es el mismo que Negrete; si bien tiene y muestra algunas de las características que se mencionaron al principio del capítulo, habrá otras que cambiará y es lo que le da el toque y la pauta para que yo pueda decir que Infante representa una masculinidad ya no hegemónica sino emergente. Ya que como vimos, en cuestiones de género Pedro Infante va a ceder mucho más que Jorge Negrete y es así que con esta película podríamos decir que comienzan las transiciones en la representación e imagen del charro dentro del cine mexicano.

ANEXO



Imagen I. "Cala de caballo"
Momento en el que el jinete jala su caballo para demostrar su punta.



Imagen III. "¿Cual le gusta compadre?"
Grupo de charros seleccionando algunas potrancas.



Imagen III. "En el patio de la Hacienda"
Listos a juntar los animales para la careada,
dos jinetes conversan junto a sus caballos: uno colorado y otro alazán careto.



Imagen IV. "Floreo arriba del caballo"
Pintura muy bien lograda; tanto por el floreador como el caballo
y la montadura están correctamente expresados

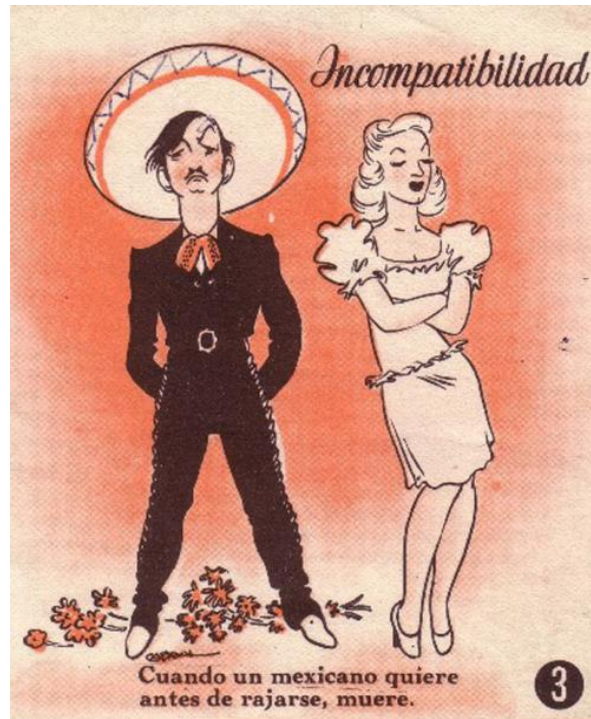


Imagen VII. Cartel publicitario de "Cuando quiere un mexicano" en el cual notamos a los protagonistas caricaturizados y resaltando la principal característica que define se relación amorosa: "incompatibilidad"



Imagen VIII. Amanda Ledesma y Jorge Negrete protagonizando la película "Cuando quiere un mexicano"



Imagen IX. Dos hombres se enfrentarán de una manera muy particular por el amor de una mujer en “Me he de comer esa tuna”

RKO RADIO PICTURES ESTRENARA EN MEXICO UN GRUPO DE PELICULAS EXTRAORDINARIAS DURANTE LOS MESES DE FEBRERO, MARZO Y ABRIL



El señor Robert E. Herkiman, subgerente del Departamento Estrenos de la RKO Radio Pictures, Nueva York, confabula improvisamente con Max Gómez gerente de la RKO Radio en México, acerca de los planes para la **CAMPANA DE AGRADECIMIENTO PHIL REISMAN**, en la oficina de la RKO en México el 17 de enero de 1935.

En esta campaña de breves sesiones, RKO RADIO PICTURES lanzará el mesero un grupo de extraordinarias películas, las cuales han sido recientemente estrenadas en los Estados de Hollywood, y otras que ya están siendo servidas a los distintos países de la América Latina. Entre ellas, podemos mencionar:

<p>SU MAJESTAD LA FAMA, con EDDIE CANTOR, GEORGE MASHAY, NANCY SELL. Estrenada el mesero de la 10 de los Estados Unidos.</p> <p>LA MUJER DEL CUADRO, con EDWARD G. ROBINSON, IRVING BERLIN, EDWARD MARSHALL, película de los ESTADOS UNIDOS.</p>	<p>REMEMORIOS DE BARRO, adaptación de los hechos que están viviendo en el momento en que se exhiben.</p> <p>MI PLATA POR UN MANDO, con ALAN MARSHALL, LARRY DAY, MARSHA HUNT, diversión mexicana.</p>	<p>EL COPPE DEL PIRATA, en asociación con el productor de los Estados Unidos SAM GOLDWYN, con el apoyo de la RKO, estrenada el domingo del día VINGENTA MAYO.</p> <p>PRESENCIA DEL AMOR, con la participación de HENRY LAMAR, GEORGE HENRY y PAUL LUXAL, producción italiana en español.</p>
--	---	--

Y las exhibiciones en segunda copia, de como sucedió en los días del mesero en México de la película **LOS TRES CAVALLEROS DE WAT SINTE**, que tuvo éxito en el mesero en el **CINE PLAZA** y en **SEGLAZO CARRAN**, con **CARY GRANT**, **ETHEL BROWNE** y **JOSE ROYCE**, ya exhibido actualmente en el **CINE ROCKWELL**.

Ha sido un verdadero éxito del Sr. Reisman en México este mesero de exhibición de un grupo de grandes películas de la RKO en sus países en que los estudios de esta compañía han logrado producir películas de tan alto nivel artístico y con otros tantos productores como estos estudios de producciones como los estudios de la RKO.

Entre los productores que han contribuido para hacer de esta campaña un éxito grande:

Noticiario Gráfico de PRODUCCIONES GROVAS S.A.

LOS AÑOS DE LA TAQUILLA



Walter Reisman la película, adaptación de la gran obra de teatro de los Estados Unidos, estrenada en México el 17 de febrero de 1935, y se estrenó en los Estados Unidos el 17 de febrero de 1935.



El señor Robert E. Herkiman, subgerente del Departamento Estrenos de la RKO Radio Pictures, Nueva York, confabula improvisamente con Max Gómez gerente de la RKO Radio en México, acerca de los planes para la **CAMPANA DE AGRADECIMIENTO PHIL REISMAN**, en la oficina de la RKO en México el 17 de enero de 1935.

Imagen X. Anuncio del estreno de la película “Me he de comer esa tuna” para el 1º de febrero en el Alameda.



Imagen XI. El dibujante de "Excelsior" Rafael Freyre le hace publicidad a la película "Me he de comer esa tuna" que ha causado revuelo en algunos cinemas de Estados Unidos y en el Azteca de San Luis Potosí el día de la premier.



Imagen XII. Anunciando la segunda semana de filmación de la película "Hasta que perdió Jalisco" con una muy pintoresca caricatura de Jorge Negrete sosteniendo un bebé llorando.



Imagen XIII. A pesar de que lo señala el pueblo, Jorge Torres se hace cargo del bebé de su hermana y lo lleva a la cantina.



Imagen XIV. Su mente le juega una ilusión a Martha en la que se encuentran ella y Negrete cantándole.



Imagen XVII. Jorge Negrete interpretando la canción "Allá en el Rancho Grande"



Imagen XVIII. Pancho Portillo y Adelita en la película "Si Adelita se fuera con otro"



Imagen XIX. Enfrentamiento entre Aurora y Rafael después de que ésta fue sacada de su casa por las autoridades del pueblo.



Imagen XX. El Rapto una película que vuelve a juntar en la actuación a Jorge Negrete y María Félix



Imagen XXI. Por primera vez, Jorge Negrete y Pedro Infante juntos y dirigidos por Ismael Rodríguez



Imagen XXII. Negrete e Infante con sus co-protagonistas Carmen González y Yolanda Vareta en la comedia ranchera "Dos tipos de cuidado"

FUENTES

Películas

-*¡Ay Jalisco no te rajes!*, año: 1941, Producción: Hermanos Rodríguez, Director: Joselito Rodríguez, Música y letra: Manuel Esperón, Reparto: Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López “Chaflán”, Víctor Manuel Mendoza, Ángel Garasa, Antonio Bravo, Antonio Badú, Miguel Inclán.

-*Cuando quiere un mexicano*, año: 1944, Producción: Grovas S.A. Jesús Grovas Director: Juan Bustillo de Oro, Música y letra: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Héctor Stamponi, Reparto: Jorge Negrete, Amanda Ledesma, Enrique Herrera, Vicente Padula, Berta Lehar, Eugenio Galindo, Urdey Calo.

-*Me he de comer es tuna*, año: 1944, Producción: Grovas S.A. Jesús Grovas, Director: Miguel Zacarías, Música y letra: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Reparto: Jorge Negrete, María Elena Márquez, Enrique Herrera, Antonio Badú, Amanda del Llano, Anita Muriel, Mimí Derba.

-*Hasta que perdió Jalisco*, año: 1945, Producción: Grovas S.A., Jesús Grovas, Director: Fernando de Fuentes, Música y letra: Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, Reparto: Jorge Negrete, Gloria Marín, Armando Soto “Chicote”, Federico Mariscal, Eugenia Galindo, Manuel Noriega, Tony Díaz, Trio Calaveras.

-*No basta ser charro*, año: 1945, Producción: Grovas S.A., Jesús Grovas, Director: Juan Bustillo de Oro, Música y letra: Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Reparto:

Jorge Negrete, Lilia Michel, Lupe Inclán, Antonio R. Frauto, Armando Soto “Chicote”, Salvador Quiroz, Eugenia Galindo, Manuel Noriega.

-*Si Adelita se fuera con otro*, año: 1948, Producción: Grovas S.A., Director: Chano Ureta, Música y letra: Carlos Toussaint, Reparto: Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Alvarado, José Elías Moreno, Miguel Ángel Ferris, Arturo Martínez, Fernando Casanova, Felipe de Alba.

-*Allá en el Rancho Grande*, año: 1948, Producción: Producciones Grovas, Director: Fernando de Fuentes, Música y letra: Manuel Esperón, Lorenzo Barcelata, Reparto: Jorge Negrete, Lilia del Valle, Eduardo, Eduardo Noriega, Luis Pérez Meza, Lupe Inclán, Armando Soto “Chicote”, Beatriz Segura, Juan Calvo, Jorge Arriaga.

-*Jalisco canta en Sevilla*, año: 1948, Producción: Grovas S.A., Director: Fernando de Fuentes, Música y letra: Manuel Quiroga, Lorenzo Barcelata, Manuel Esperón, Reparto: Jorge Negrete, Carmen Sevilla, Armando Soto “Chicote”, Jesús Tordesillas, Antonio Almaros, Ángel de Andrés.

-*Dos tipos de cuidado*, año: 1952, Producción: Tele Voz, Director: Ismael Rodríguez, Música y letra: Manuel Esperón, Reparto: Jorge Negrete. Pedro Infante, José Elías Moreno, Carmen González, Yolanda Vareta, Mimí Derba, Carlos Orellano, Queta Lavat.

El Rapto, año: 1953, Producción: Filmadora Atlántida, David Negrete, Director: Emilio Fernández, Música y letra: Manuel Esperón, Reparto: Jorge Negrete, María

Félix, Andrés Soler, José Elías Moreno, Rodolfo Lando, José Ángel Espinoza
“Ferrusquilla”, Beatriz Ramos, Emma Roldán, Manuel Noriega.

Bibliografía

Acuahuitl Asomoza José Pablo, *La representación de Villa y Zapata en la literatura y el cine*, Tesis (Licenciatura) BUAP, Puebla, México, 1999, pp. 199

Agustín, José, *La Tragicomedia mexicana vol.1*, Ed. Planeta, México, 2007

Alba Erick, *Medios masivos de comunicación, fabricantes de estereotipos del mexicano actual: Pérez Montfort*, 7 de febrero del 2008

Ayala, Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano 1931-1967*, Ed. Era, México, 1993, pp. 449

Baecque, Antoine de, *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, pp.352

Barragán López Esteban, Hoffmann Odile coordinadores, *Rancheros y sociedades rancheras*, México, Ed. Colegio de Michoacán, 1994, pp. 337

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, pp. 169

Camagra Caterina, *Reseña del libro Expresiones populares y estereotipos culturales en México*, UNAM, *Diez ensayos*. México: CIESAS, 2007; 321

Cano, Gabriela, Vaughan Mary Kay y Olcott Jocelyn (coordinadoras), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, Ed. Fondo de Cultura Económica y Universidad Autónoma de México-Iztapalapa, México, 2009, 500 pp.

Careaga Gloria y Salvador Cruz Sierra, *Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*, Ed. UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2006, 447 pp.

Castro, Ricable Maricruz, *Género y estudios cinematográficos en México*, Ed. ITESM CIENCIA ergo sum, marzo-junio vol. 16-1, México, 2009, pp.70

Cazés, Daniel, *La perspectiva de género. Guía para diseñar, poner en marcha, dar seguimiento y evaluar proyectos de investigación y acciones públicas y civiles*, Ed. CONASUPO, Comisión Nacional de la Mujer, México, 2000

Connell, Robert William, *Masculinidades*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, México, 2003, pp. 355

Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Ed. Paidós, Barcelona España, 1997, pp.319

Costa, Paola, *La "apertura" cinematográfica*, Ed. UAP, Puebla, Pué., 1988

Dávalos, Orozco Federico, *Filmografía general del cine mexicano, 1906-1931*, Ed. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México, 1985, pp. 155

De la Mora, Sergio, *Cinemachismo: masculinities and sexuality in mexican film*, 2006, Ed. Universidad de Texas, pp. 256

Entrevista a Ricardo Pérez Montfort para la serie Entre hombres sin vergüenzas de Radio Educación, *Las múltiples posibilidades de la masculinidad*

Fernández Aceves, María Teresa y Ramos Escandón Carmen, *Orden social e identidad de género: México siglos XIX y XX*, Ed. CIESAS, Universidad de Guadalajara, México, 2006, pp.385

Fernández Pérez, G.: *Las masculinidades en el cine: un acercamiento a Casa Vieja*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, julio 2011

García, Riera Emilio, *El cine y su público*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 64

García Riera, Emilio *Historia documental del cine mexicano: época sonora*, Ed. ERA, México, 1969,

García Tsao Leonardo, *Cómo acercarse a... el cine*, Ed. Limusa Noriega, México DF, 2001, pp. 133

Gilmore, David D., *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 249

Gutmann, Matthew C., *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: ni macho ni mandilón*, Ed. Colegio de México, México, 2000, pp. 394

Kaplan, E. Ann, *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Ed. Cátedra, Madrid, España, 1998, pp. 419

Leyva Juan, *Política educativa y comunicación social. La radio en México 1940-1946*, Ed. UNAM, México, 1992

McMahon, Barrie, *Historias y estereotipos*, Ed. De la Torre, Madrid, 1997, pp. 254

MILLÁN, Francisco Javier, *Jorge Negrete, Ser charro no basta*, Ed. Fundación Expresión en Corto, México, 2011, pp.

Miquel, Ángel, *Acercamiento al cine silente Mexicano*, Ed. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes, México, 2005, pp. 167

Miquel Ángel, *Disolvencias: literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 207

Montesinos, Rafael, *Las rutas de la masculinidad, ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2002, pp. 270

Moreno Juárez Sergio, *Masculinidades en la ciudad de México durante el porfiriato. Una aproximación bibliográfica*, Tesis (Licenciatura) Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007, pp.126

Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Ed. Colegio de México, México DF, 2010, pp. 526

Montes de Oca Navas, Elvira, *La educación en México: Los libros oficiales de lectura editados durante el gobierno de Lázaro Cárdenas 1934-1940*, Perfiles Educativos, 2007, 111-130. Disponible en

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO185-269820070003000068Ing=es&tIng=es

Montes de Oca Navas, Elvira, La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950, El Colegio Mexiquense. Disponible en convergencia.uaemex.mx/rev32/32pdf/6MONTESDEOCA.pdf

Olea Prieto, Angélica, *El surgimiento de la radio como industria cultural: México 1921-1954* Tesis (Licenciatura), Ed. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, FFYL, Puebla, México, 2004, pp. 180

Pérez Montfort Ricardo, *Las invenciones de México Indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940*, (2010) Disponible en <http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>

Pizarro Ana, Divas de los cincuenta: María Félix, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, ALPHA No. 28 Julio 2009 (183-196) disponible en: <http://alpha.ulagos.cl>

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Ed. Esposa-Calpe, México, 1994, pp. 145

Revueltas José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, México DF, 1981, pp.175

Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Ed. Trillas, México, 1997, pp. 225

Sánchez, Fernando Fabio, *La luz y la guerra: el cine de la Revolución Mexicana*, Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010, pp. 688

Santillán, Martha, *El discurso tradicionalista sobre la maternidad: Excélsior y las madres prolíficas durante el avilacamachismo*. *Secuencia*, 2010, 91-110. Recuperado en 31 de julio de 2014, disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO186-034820100002000048Ing=es&tIng=es

Seidler, Víctor J., *La sinrazón masculina: masculinidad y teoría social*, Ed. Paidós, México, 2000, pp. 334

SERNA, Enrique, *Jorge el Bueno: La vida de Jorge Negrete I*, Ed. Clío, México, 1993

SERNA, Enrique, *Jorge el Bueno: La vida de Jorge Negrete II*, Ed. Clío, México, 1993

SERNA, Enrique, *Jorge el Bueno: La vida de Jorge Negrete III*, Ed. Clío, México, 1993

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, Ed. El Colegio de México, 1998, México, pp.

Von Wobeser Gisela (Coordinadora), *Historia de México, México*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 288

Yanes Gómez Gabriela, *Una mirada al espejo. El cine de las hermanas Novaro*, Puebla, Ed. Programa Estatal de la Mujer, Gobierno del Estado de Puebla: FFYL-BUAP, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, pp.95

Zavala Laura, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Ed. Universidad Veracruzana, México, 2000, pp. 104

Zoraida Vázquez, Josefina, *Gran Historia de México Ilustrada Vol. V*, Ed. Planeta, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de Antropología e Historia, México, 2001.

INSTRAW, Glosario, Instituto Internacional de Investigadores y Capacitación para la Promoción de la Mujer, 29 de mayo de 2006 disponible en <http://www.uniinstraw.org/es/index.php?option=content&tosk>

La Radio Mexicana celebra 90 años de vida, disponible en <http://www.radiomexicana.mx/historia.html>

REVISTA ELECTRÓNICA

Gómez Izquierdo Jorge y Hartong Guitté, “Mestizaje, homoerotismo y revolución: una trilogía de masculinidades mexicanas”, *La Manzana. Revista Internacional de Estudios sobre las Masculinidades*, Junio 2011-Diciembre 2011, Vol. V. Núm. 9, México.

Ibars Fernández Ricardo e Idoya López Soriano, *Historia y cine*, Clío, 2006, No. 32, México, pp.22

Rosado, Enrique, Revista *México desconocido*, “Jorge Negrete y el mito del charro”, 13 de febrero del 2013

Marta Lamas, “La perspectiva de género”, en *La Tarea*, Revista de Educación y Cultura, México, 24 de mayo de 2006, disponible en <http://www.latarea.com.mx/articu/articu8/lamas8.htm>

Martínez, Pérez N. (2011) “Modelos de masculinidad en el cine de Transición: José Sacristán”. Revista *Icono14* [en línea] 1 de octubre de 2011, No. 3 Vol. Especial, pp. 275-293, disponible en <http://www.icono14.net>

Ordóñez Andrés, “Diplomacia cultural: elementos para la reflexión”, *La Jornada Semanal*, No. 671, 13 de enero de 2008

Palomar Vereza Cristina, “El papel de la charrería como fenómeno cultural en la construcción del Occidente de México”, Revista *Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, No. 76, 2004

Sigüenza Orozco Salvador, “Del Mariachi y la china poblana como identidad nacional en el siglo XX a lo diverso y heterogéneo en el siglo XXI”, Revista *Desacatos*, No. 9, primavera-verano 2002, pp.179-184

REVISTAS

Bastarrachea Vázquez Edmundo y Sicilia Sicilia Pilar, “Jorge Negrete, emblema de la nobleza ranchera”, en *Algarabía*, Noviembre 2012, Núm. 98, México.

Varios Autores, *Algarabía*, “Especial de cine”, Junio 2012, Núm. 93, México.