
Entre lo público y lo privado: el llanto en el cine mexicano de los años cuarenta

Julia Tuñón

*No se puede entender a México si no se
comprende por qué llora en silencio la actriz
Sara García.¹*

Entre lo público y lo secreto

Es clara la enorme fuerza que encierra el cinematógrafo. Abre un abanico que bandea entre binomios: la luminosidad de la pantalla con la oscuridad de la sala, el sonido (música, diálogos y efectos) con el silencio, lo público con lo secreto. Un momento clave de la experiencia durante los años cuarenta es cuando se apagan las luces y, con el telón, se abre otro mundo posible. Muchas personas se acomodan para ver y oír lo mismo, aparentemente se hacen masa, y, sin embargo, los individuos se recogen en su ser más íntimo para leer, cada quien desde su propia óptica, el mensaje dizque idéntico pero cuajado de las múltiples posibles lecturas que cada filme contiene. Al apagarse las luces y bajar todos el volumen de la voz, despidiéndonos de quienes están cerca, nos concentramos para recibir ese texto onírico de la pantalla, ese que se acomoda en el sueño secreto de cada quien y nos sitúa en el mundo de la emoción. Así, al apagarse las luces se funde ese otro aparente binomio de lo más público con lo más privado. Una nota de 1944 dice que: “el público, en cuanto masa colectiva o muchedumbre de espectadores, adquiere una psicología especial que hace que se comporte como un niño grande”.²

Ya no miramos lo público y lo privado como esferas separadas, por eso es importante precisar los mecanismos con que cada una de ellas

incide en la otra. Dice Paul Veyne que entre ambos ámbitos no existe oposición sino que “hay más bien una relación bipolar que los hombres han jugado de diferentes maneras, a través de la cual se construyen. En el centro de la vida privada está el problema de cómo el hombre occidental se hizo eso que él es”.³ Se trata, pues, de dos caras de la misma moneda que se vinculan, se retroalimentan, se asocian. Los asuntos más privados se construyen de acuerdo con los usos y costumbres; las formas de encauzar lo secreto se determinan, en gran medida, desde la moral social.

En este proceso de interacción, el cine puede verse como una de las bisagras, porque aun siendo —en el periodo que nos ocupa— uno de los medios masivos por excelencia, alude sin embargo a la parte más personal de cada espectador, la de sus sueños y delirios, sus deseos y temores. El cine es un negocio que debe ser rentable, pero para que una película guste debe provocar dos fenómenos paralelos, la identificación (que hace al espectador encontrar en lo que observa elementos de su propia vida), y la transferencia, que abre la fantasía de otra vida posible. Ambos refieren a la realidad vivida, pero también a la deseada. Lo que se anhela muchas veces se pergeña en la esfera pública, y al revés.

El cine transmite el código de valores de la ideología dominante, pero también filtra, ine-

ludiblemente, los de la mentalidad.⁴ Deber ser y práctica social se representan en las imágenes en mensajes múltiples y, a menudo, contradictorios. Además, las películas cinematográficas no son un elemento neutro en el mundo que las produce, no imitan la realidad, sino que la recrean influyendo en la configuración de la vida cotidiana, por ejemplo en actitudes y comportamientos, en la concepción de la belleza y el sentido del cuerpo, en la transmisión de modas y, también, en la forma de expresar las emociones. El cine integra esos símbolos sociales, esos ritos colectivos y esos discursos que emanan de y que conforman las sociedades: en luces y sombras la cultura vivida se refuerza.

El cine es, entonces, un lugar de encuentro. Como tal, ofrece un inventario de significaciones y analizar sus contenidos permite ver las formas de su construcción, los diferentes niveles de expresión de una época y los modelos sociales que se proponen a su sociedad.

El público más importante del cine mexicano de la edad de oro es el popular y el de las clases medias. Estamos en un país con un reciente carácter urbano que demanda simultáneamente nuevas formas culturales y la conservación de las propias, que requiere identificarse pero también aprender los usos y costumbres adecuados a su novedoso entorno social.

Los procesos que atañen a las emociones y a su expresión corporal son complejos. En Europa, hacia los siglos XVI y XVII se acentúa el sentido de lo personal, se da un nuevo pudor, se disimulan determinadas partes del cuerpo se esconden ciertos actos.⁵ Sin embargo, en Nueva España, a fines del siglo XVIII se da cuenta de la costumbre de realizar acciones de “desahogo natural del cuerpo” en la calle. También en Europa se intenta que esto sea un acto privado, lo que sugiere que todavía no lo es.⁶ Los aspectos del ánimo también se conforman de manera particular: en contraste con los usos del Renacimiento, en que es común un estado de vehemencia que permite acciones espontáneas y violentas,⁷ se incrementa un sentido de control respecto a las manifestaciones del afecto: “la emoción se volvió más concentrada, como una reacción al mundo”.⁸ Para fines del XVIII y

principios del XIX esta fuerza, concebida como un mundo interno de cada persona, se plantea como la sensibilidad que distingue a las personas, lo propio de cada individuo.⁹ Se trata de un proceso paralelo a la privatización del cuerpo que conlleva otra dimensión a su cuidado, por ejemplo a través del baño y la limpieza. También aumenta la conciencia del dolor físico y eso propicia el descubrimiento de la hipnosis y la anestesia para las intervenciones médicas.¹⁰

En nuestra cultura el dolor emocional es uno de los aspectos más secretos, más personales, más intransferibles. Una de sus experiencias comunes es el llanto: se llora de tristeza, de rabia, de impotencia, pero las formas sociales del llanto tienen sus propias reglas, que no conocemos con precisión. En el mundo prehispánico las lágrimas podían denotar un ritual de cortesía. En el siglo XIX mexicano las novelas y los viajeros nos hablan de la costumbre de contratar plañideras para los entierros, pero para nosotros es de mal gusto pagar por expresar el dolor. Ignacio Manuel Altamirano, en sus crónicas teatrales, menciona muchas veces que los espectadores lloraban, incluyéndose él mismo con cierto orgullo en esta costumbre común, mas no general, que denota sensibilidad. Dice por ejemplo:

Nosotros, que fuimos de los más llorones esa noche, tuvimos un verdadero placer al ver a una apreciable señora que estaba delante de nosotros conmovirse tanto que reclinó la frente en el hombro de su marido [...] para poder llorar con libertad. ¡Bien por la noble dama que comprende lo bello y lo sublime y que no oculta sus sentimientos! Para sentir como ella se necesita tener un gran corazón y una inteligencia elevada. Cuando nosotros vemos al lado de tantas mujeres que parecen de mármol, una que sabe admirar y estimar lo bello, nos alegramos por nuestra patria.¹¹

Una defensa tan exaltada nos sugiere que es interesante atender la forma que cobra la expresión de este afecto, décadas más tarde, en un medio como el fílmico, porque la cultura de

masas se puede ver como “un principio de comprensión de unos nuevos modelos de comportamiento, es decir, un modelo cultural”.¹² Carlos Monsiváis ha dicho que “los medios masivos [...] uniforman al sentimentalismo y, al tipificarlos, asimilan los impulsos populares [...] de las emociones privadas se responsabilizan los estudios de cine, las cabinas de grabación, los estadios deportivos”.¹³

Sin embargo, suponer que el cine se convierte en una enseñanza unívoca me parece exagerado, porque, en general, los espectadores prefieren no encontrarse con esquemas que modifiquen los que ya tienen: en una primera instancia se reinterpreta lo que sucede en pantalla para que coincida con la cultura previa. Por ejemplo, para nosotros un gesto de llanto en pantalla remite al sufrimiento y, ya en luces y sombras, este significado se legitima. Se construye así un largo proceso de influencia mutua entre sociedad y películas.

Estamos ante una fuente privilegiada para analizar los puentes entre lo público y lo privado. El cine, como heredero de la pantomima, el teatro popular y el circo, destaca el elemento gestual que es algo importante de la mentalidad, esa que no se aprende en la escuela sino en la familia y en la calle, en forma de hábitos, prácticas cotidianas y expresión de sentimientos.

El cine: detonador de lágrimas

El género que mejor permite atender los aspectos del ánimo es el melodrama,¹⁴ que, entre luces, dramatiza, repite y subraya una descripción socialmente aceptada. Es por eso que cobra su significación plena en referencia a los públicos y se convierte en un código de valores. El melodrama privilegia el aspecto emocional; sus consumidores parten de la aceptación de que son “sensibles” y susceptibles para entender “los dictados del corazón” y expresarlos en lágrimas. Dice una revista argentina que

Ha seguido el cine azteca demostrando su marcada preferencia por los argumentos

folletinescos, los dramas sombríos y lacrimosos, un poco pasados de moda, por cierto, pero de amplia repercusión en los sectores populares, donde todavía hay muchísima gente que juzga la calidad de las películas por la cantidad de lágrimas derramadas ante la sucesión de desdichas que afligen a los protagonistas de la ficción”.¹⁵

El melodrama mexicano alterna con harta frecuencia las lágrimas y las risas y eso se convierte en una receta para propiciar el éxito. Las lágrimas y las risas son, ambas, recursos para llevar al espectador por la montaña rusa de la catarsis: le hacen reír, le hacen llorar, en lo cual el planteamiento de Aristóteles demuestra su adaptabilidad. Para los años cuarenta esta fórmula demanda un ambiente propicio, que se logra en las salas de exhibición. Un mundo de escenografía adquiere el sentido de una catedral profana, santuario de la irreverencia, ámbito preciso en el que se vinculan cultura popular y sueño privado. Se trata de recrear un mundo y los focos-estrellas de la noche filmica; los balcones que nos sitúan en una plaza de pueblo son un universo adecuado para acceder al sueño. Para Miguel Zacarías:

La gente va al cine por dos cosas: una para olvidarse y la otra compararse [...] después de todo nosotros no sufrimos la tragedia, no somos tan infelices como la gente que acabamos de ver. Lo que verdaderamente detesta el espectador es que lo aburran, que no lo hagan llorar o reír.¹⁶

Se trata, entonces, de provocar una catarsis de acuerdo con las formas de la cultura popular, entendida como forma de vivir. En los años cuarenta nadie se impresionaba demasiado porque “Las señoras lloraban a veces, [era] por sentimentales”.¹⁷

El debate en torno al sentido que el cine debería de tener era común en esos años. En un artículo llamado “¿Debe el cine ser un reflejo de la vida real o un motivo para divertirse?”, se plantea esta situación: mientras una especta-

dora se ha distraído y olvidado sus preocupaciones al ver una película trivial, otra sale diciendo que

esos son puros cuentos, no hay derecho a disfrazar de este modo la verdad de la vida. El cine debe ser la reproducción de ésta, debe ser la cátedra en la que se muestre la verdad desnuda, sin convencionalismos ni mentirijillas, sin [...] esos engaños que sólo sirven para desviar [...] a nuestras muchachas neuróticas y agustinlarizadas [...] a mí me gustan las cosas fuertes [...] aunque de vez en cuando tenga que echar mano del pañuelo para secar una lágrima indiscreta.¹⁸

Sin embargo, son tiempos de guerra y se supone que el drama habrá de dar paso a la comedia: “No creo que las gentes del porvenir estén propicias a soportar más dramas, aunque sólo sea en el lienzo de plata.”¹⁹ No obstante tan alentador propósito, en México ésa fue precisamente la época de oro del melodrama y de sus afanes lacrimógenos.

El melodrama propicia el llanto y éste es un punto importante en la producción de esos filmes. Dice Julián Soler que

Existen diversas formas de divertirse. Una de ellas puede ser llorando, hay una gran cantidad de gente que lo hace así, sobre todo en el aspecto femenino, a la mujer le gusta llorar, sufrir y muchas veces verse personificada, ¡identificada con un papel!, aunque no sólo la mujer, los hombres también, cómo no.²⁰

El éxito de un filme es impredecible hasta el momento de la exhibición: “Lasta entonces podrá saberse si hará reír o llorar, sentimientos ambos que sólo entonces se traducirán en pesos y centavos”.²¹

Pero, y eso es importante para lo que aquí nos ocupa, no cualquier cosa hace llorar, son los avatares de la familia, el sufrimiento de la madre, la ingratitud de los hijos, el principal tema que provoca el llanto. Julio Alejandro re-

cuerda que *Negro es mi color* provocaba risas en lugar de lágrimas, porque —dice— el problema de la raza negra no existe en México²² y, por lo tanto, no remitía ni a la identificación ni a la transferencia.

El público lloraba y ésa era parte de su motivación al asistir al cine: “La gente que va al cine no reflexiona, sólo reacciona ante una escena, la que le hace sufrir, llorar, estremecerse, recordar o experimentar alguna sensación, como si fuera protagonista.”²³

Sí, parece claro que existe una relación entre la película y su público. Al respecto quisiera traer aquí el testimonio de una mujer que era joven en los años cuarenta, cuando asistía regularmente a ver cine mexicano, una mujer de clase media que puede considerarse bastante típica. Dice la señora Isabel Alba:

El cine era puro sufrir, puro llorar. Ahora las veo y digo: ¡Ay, Dios mío!, ¡cómo sufrían antes! y era todo el estilo de toda la gente, porque de ahí copiaban. Los hombres querían ser como Pedro Infante, borrachotes y peleoneros y todo eso lo copiaban. Las mujeres también, ¡muy sufridas! [eso lo dice con tono de burla], y yo lo digo porque también mi mamá era muy sufrida, nunca repelaba, nada, nada. Si el señor era pegalón y mandón pues la señora muy abnegada, porque así era Sara García y así eran todas las demás. Era el estilo de vida. Yo creo que lo copiaban [...] y hasta uno siente que exageraban, ¡pero no!, todavía existe, las abuelitas, ¡cómo lloran!: “¡Ay, cómo son que no me vienen a ver!” ¡muy sufridas! [...] y así eran, ¡idénticas! Es la pura verdad todas esas películas, [la vida] era igual que las películas: las mamás sufridas, los papás golpeadores y enamorados y las hijas bien obedientes.²⁴

En este cruce entre lo individual y lo colectivo, en estas relaciones múltiples entre lo público y lo privado, la forma en que se expresa el dolor es importante. El cine muestra una serie de situaciones y también interviene en su construcción (como nos sugiere Isabel Alba).

Atender cómo lloran en celuloide es ver cómo expresan el dolor los jóvenes y los viejos, los hombres y las mujeres, observar las razones y sinrazones que lo provocan y las consecuencias que desata. La gente de carne y hueso llora en el cine, pero ¿cómo lloran los protagonistas de luces y sombras?

El llanto en pantalla

Una crítica referida a *La pequeña madrecita* (Joselito Rodríguez, 1944) dice que en este filme todos lloran, y agrega:

El autor y el director [...] olvidan sin duda que el drama, como la comedia en el cine, busca el modo de transmitir al público estados emocionales, ya sean lágrimas o risas... pero llorar el actor para que llore el público es como esos tipos singulares que hacen un chiste, y para que los demás rían, ríen ellos primero.²⁵

La propaganda promete suficientes lágrimas al público. Dice que

En la urdimbre dramática de *La pequeña madrecita* se logra que lo puramente imaginativo se disuelva insensiblemente en la realidad de los estremecimientos profundos del espíritu y en la pupila nublada por las lágrimas del espectador [...] tenemos la impresión de que [Chachita] nos lleva con su mano inocente al borde del abismo donde crece la tragedia. Por ella la cosa nos duele más.²⁶

Se espera el llanto, se propicia el dolor.²⁷ En esta cinta llora la niña, la madre, el maestro, el padre borracho, casi todos los personajes, y me imagino que también muchos espectadores, porque en esos años la costumbre era llorar a gusto.

Es notable que, aunque no existen normas establecidas en cuanto a la manera de expresar ciertas cosas en pantalla, los mensajes suelen

homogeneizarse por la costumbre, por cuanto el equipo que hace los filmes comparte, en lo fundamental, una cultura, una mirada sobre el mundo. Del llanto se explicita muy poco. Es *per se* todo un discurso, encierra un código del que no parece necesario que se nos informe. Por ejemplo, si una mujer tiene inquietudes artísticas o intelectuales se da toda una explicación al respecto, *ergo* no remite a algo obvio. Si una mujer llora, en cambio, no se justifica: se supone lo natural, en caso de ser "buena". Las reglas no son claras, pero existe una cierta limitación. En un documento titulado "Ética del cine" se establece que las escenas de pasión amorosa deben limitarse "pues hay que advertir [...] que jamás estas dos personas están solas, sino en presencia de un numeroso público y por lo tanto los detalles de pasión [...] no se deben presentar [...] tal como pueden tener lugar en la vida real, sin la presencia de personas extrañas".²⁸ Esto podría ser aplicable al llanto: debe llorarse como se hace en ciertas cuestiones públicas, con pudor. A menudo se llora precisamente ante la cámara y de espaldas a la escena, porque el espectador es el cómplice a quien se dirigen las lágrimas.

El llanto tiene una importancia simbólica precisa: muestra el dolor y permite la purificación. En el cine mexicano si una mujer llora es porque es "buena", particularmente si lo hace en secreto, es decir, si sólo el público se entera, y si lo hace sobriamente. Un llanto a gritos, que incluya pataleo y movimiento corporal intenso remite a un berrinche, sugiere frivolidad: es más bien un recurso del género cómico. En *La abuelita* (Raphael Sevilla, 1942) el contraste entre la forma de llorar de la anciana (Sara García) y la de su nieta Anita es, en sí mismo, toda una explicación plástica de lo que se desarrolla en la trama. Sólo al final, muerta la abuela, el estilo lacrimoso de la joven demuestra que entró ya en razón.

Las escenas nos presentan un esquema recurrente: cuando el personaje acaba de recibir la evidencia de algo que le produce dolor, queda varado, mudo; entonces hace un gesto o da un gemido y se sienta (si estaba de pie), para caer de bruces. En una prostituta sus lágrimas, si

son silenciosas, pesan más que el colorete, la tela brillante de su vestido, incluso que sus acciones. Si, además, solicita perdón y se declara culpable de algo, se redime totalmente. El llanto es, pues, además de una anécdota de la historia, un ritual de salvación. Una escena como la descrita, típica por lo demás, informa acciones y acontecimientos, apela a emociones y establece normas de comportamiento.²⁹ En caso contrario, observamos que si una mujer es “mala”, se queda seca ante los problemas extremos y eso es todo un dato para el espectador, que debe estar colocando a cada personaje en un estanco determinado.³⁰ Esto le informa, por ejemplo, que María Félix actúa un papel de devoradora y que hay que desconfiar de ella. Los hombres pueden morderse los labios o quedar impasibles: para ellos la regla con que se mide el dolor es menos clara, porque a ellos se les demandan acciones eficaces más que sentimientos.

Es muy común que el llanto advenga al final de una escena culminante y, acto seguido, aparezca la causa del dolor. Por ejemplo, si una escena nos dejó en el llanto de la esposa, la que sigue inicia con la risa de la amante, en un sistema de vasos comunicantes. Se trata de explicar el mundo por relaciones causa-efecto, lo que redundaría en la codificación de situaciones que provocan dolor. Así, además, se apunta un manual de convivencia pacífica.

Bajo una primera impresión del melodrama mexicano de los cuarenta podemos decir que son lacrimosos, y mucho. Sin embargo, creo que hay una serie de dobles mensajes: pensamos con manifiesto horror en todo lo que los protagonistas lloran, pero también vemos cómo se aguantan las lágrimas: se llora, sí, pero no libremente y el control remite a otra forma (¿o causa?) del sufrimiento.

Sara García, “la madre de México”, representa, quizá, el modelo de la plañidera nacional. Ella tiene todo un estilo que no excluye los instrumentos necesarios: suele tener un misterioso pañuelo escondido que la salva de la improvisación, aunque, a veces, el uso del mandil tiene efectos dramáticos precisos. Sara García llora en silencio, es controlada, se avergüenza si

los otros se dan cuenta y reacciona regañando o cambiando de tema. Ella muestra un equilibrio exacto entre el dolor y el orgullo. No se paraliza por el llanto, sino que la trama nos demuestra que es un motor para sus actos. Es oportuno apuntar aquí que su estereotipo no es el de mujer común sino que es una especie híbrida resultante de la quintaesencia femenina, la experiencia de la vejez y una supuesta y ambigua santidad.

En *Acá las tortas* (Bustillo Oro, 1951), se llama Dolores y es la madre que llora al encontrar al hijo alcoholizado y al recibir el rechazo de los menores, pero no por eso deja de actuar y de mandar. En *Dos pesos dejada* (Joaquín Pardavé, 1949) Prudencia llora cuando comprueba que su hija Lupita, siendo soltera, está embarazada, pero actúa para solucionar las cosas. En *El papelerito* (Agustín Delgado, 1950) Doña Dominga llora de emoción cuando uno de sus hijos adoptivos, que ya es adulto, le da un cheque por Navidad, pero lo hace tan discretamente que el hombre se conmueve todavía más, “al ver esas lágrimas que no deja usted salir, viejita mala”. No, cómo las va a dejar salir, si su fuerza estriba en que se vean lo suficiente para constatar que es “buena”, pero no tanto como para que se pueda pensar que es débil y ha soltado el control de la historia. El llanto de Sara García no es un llanto olvidado de sí mismo, sino que es un recurso para seguir manipulando. En *El papelerito* llora cuando el doctor le dice que Toñito, recién operado del pulmón, está muy grave, pero, en seguida, da media vuelta y puede engañar a todos diciendo que el niño está mejorado. En *Dueña y señora* (Tito Davison, 1948) es la vieja sirvienta la que llora cuando el primogénito del patrón descubre que, en realidad, ella es su verdadera madre: su llanto, desatado en esta ocasión, no le resta fuerza, sino que, por el contrario, se la da.

Al llorar, Sara García reafirma su sufrimiento, pero también reafirma el poder de tener a todos en sus manos. Afila las armas del chantaje. En *Sucedió en Jalisco* (*Los cristeros*, Raúl de Anda, 1946) representa a la matrona de una familia que se ha dividido en dos bandos durante la guerra cristera. La mujer es una

fanática religiosa que rechaza airadamente a su nieto Felipe, gobiernista, al grado de correrlo de la casa y de desearle la muerte. Su hermano le cuestiona esta actitud cuando ella está a punto de aparecer como “la mala” y se da, entonces, una escena significativa: como por acto reflejo cambia el tono de voz y el gesto, para declarar que Felipe era su nieto preferido, y que de niño lo cuidó cuando enfermó de tosferina. Saca su pañuelo y se dirige a la cámara para llorar discretamente. La trama puede seguir ya cómodamente su curso, una vez demostrado que no por radical deja de ser tierna.

Sara García no necesita llorar con lágrimas: un tono de voz, un gesto, y la ayuda de la música ofrecen un significado reconocible tanto por las figuras del celuloide como por el público. Dice una nota de prensa de esos años que el éxito de esta actriz se debe a “que Sara siente el papel que representa. Su vida tiene muchísimas notas sentimentales y de dolor, y cuando se encuentra la eminente actriz ante la cámara, llora y siente de verdad”.³¹

En la manera de llorar se establece una jerarquía moral. Sara García se adjudica así el puesto superior. En cambio, llorar sin control es de niños y mujeres, porque remite a la impotencia y coarta la acción. La madre de Roberto, en *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950) es una viejita pequeña, dulce y lacrimosa que, quizá por eso, no logra meter a su hijo en cintura, hasta que se endurece y lo corre de la casa, con el rostro seco. Cuando Roberto se va, ella cae de bruces, para informar al espectador del alto costo de su acción. Otros personajes débiles son también plañideros memorables, por ejemplo, los representados por Marga López y Libertad Lamarque. También para ellas las razones de su llanto suelen provenir de problemas familiares, con el esposo o los hijos. También en ellas el tono de voz o la música es un sucedáneo del llanto; en el caso de Libertad Lamarque las canciones son también un medio de expresar su desasosiego. Ellas representan, en los años que aquí tratamos, personajes más jóvenes, lo que las sitúa en un lugar más inestable que el que ocupa Sara García.

Cuando los hombres lloran, el acto suele sig-

nificar merma: en México los hombres no deben llorar. El padre de Lupita en *El suavecito* es un viejo inválido que cocina mientras su hija trabaja: sus sollozos, cuando la aconseja sabiamente, lo sitúan en el lugar de la impotencia: “yo sólo soy un viejo”, dice. En cambio, Pedro Infante, actor al que asociamos con la risa y la canción, llora como niño. En *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948) el dolor por la muerte de su esposa y de su hijo se expresa con alaridos y abiertos sollozos que impresionan a todos los amigos de la vecindad, aunque él se encierra en un cuarto. En *Vuelven los García* (Ismael Rodríguez, 1946), la abuela, doña Luisa (Sara García), ha muerto serena y socarrona y deja un testamento en el que regaña a todos, se burla y da consejos clarividentes: al gringo, John Smith, le recomienda que no chille, y éste lo escucha justo en el momento en que va a soltar las lágrimas. Su nieto Luis Antonio (Infante), en cambio, llora desafortadamente, sin pudor. Del llanto pasa a la borrachera, a los gritos, a la bravuconería y los excesos. Quizá éstos se consideran mecanismos varoniles para expresar el dolor. En los hombres, llanto y alcohol aparecen a menudo asociados: también en *No deseas a la mujer de tu hijo* (Ismael Rodríguez, 1949), Cruz llora borracho y sucio, encerrado en un cuarto, para tratar de purgar el dolor por la muerte de su esposa y, en la misma cinta, su hijo Silvano (Pedro Infante otra vez, de nuevo en una película de Ismael Rodríguez) solloza desafortadado totalmente ebrio. Estos hombres lloran sin decoro y, además, no solucionan las cosas. En cambio, el padre de *El cuarto mandamiento* (Rolando Aguilar, 1948) lo hace muy bien: le dice a la niña que lo sorprende: “Cállate, Pita, nadie debe oírte porque los hombres no lloran y me daría mucha vergüenza que lo supieran”, y sigue llorando tranquilamente, para aliviar su tristeza. Este personaje (Domingo Soler) representa un modelo ideal de padre, un ser suave y comprensivo a la vez que protector y proveedor. Puede llorar porque está consciente del acto, porque lo nombra y no le hace perder ni la fuerza ni la capacidad de actuar. Por una vez permite el alivio.

El llanto ligado al rezo es otro estilo común-

mente representado: se asocia al ruego y a la impotencia. La posición corporal frente a la virgencita ya sitúa al personaje en un plano inferior y debe alzar la cara para dirigirse a la imagen, como un niño frente a los adultos. Para remitir a la sensación del creyente a menudo la cámara fotografía al santo nublado y/o tembloroso, como si fuera un efecto de la veladora o de las lágrimas: eso le da vida, parece que la virgencita ya escuchó, que ya va a acceder, que no va a dejarnos solos. El llanto convence a quien aparentemente decide sobre nuestras vidas.

Hemos apuntado aquí diversas formas de llorar en el cine nacional de la edad de oro: la que propicia el chantaje, la que reafirma la impotencia, la que ilustra el ruego, la varonil, que resulta tan azarosa. El melodrama es un género que supuestamente toma sin guantes al dolor, pero las cintas mexicanas plantean un doble mensaje: se argumenta a favor del dolor domesticado, el que respeta el código de la discreción. El llanto no es un acto de alivio, ni permite reflexionar, sino que es algo vergonzoso

que debe controlarse y algo útil que permite controlar. Aparece, así, el temor de nuestra cultura a las lágrimas, o, más bien, a cualquier manifestación que rompa el orden y la armonía emocional.

El espectador, no obstante, puede aceptar un aspecto e ignorar otro, puede dar una interpretación particular a lo visto.³² Aquí cabría hacer una encuesta entre los plañideros del cine, pero me parece que si el público llora es porque esas películas logran penetrar en quien sabe entender un gesto, en quien reconoce un tono de voz, porque los observa, y quizá los actúa, en la sociedad que vive. Me parece que estas películas son un espejo para el público que comparte las representaciones del celuloide.

Sí, en estas películas todos lloran, actores y público; como diría Isabel Alba, "era el estilo de la vida, [la vida] era igual que las películas". Qué bueno, cabría concluir, que también aparecían cosas amables en pantalla, que la catarsis se lograba igualmente con la risa y que los besos filmicos ocupaban un lugar.

Notas

¹ Carlos Monsiváis, *Amor perdido. Esta noche nos honran con su presencia...*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco (colección Textos latinoamericanos), 1977, p. 41.

² León Tannembaum, "El cine gusta por esto, por esto y por esto", *La Pantalla*, México, 13 de enero de 1944.

³ François Ewald, "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo privado y lo público. Entrevista a Paul Veyne", *Historias*, núm. 14, México, Dirección de Estudios Históricos, julio-septiembre, 1986, p. 3.

⁴ "Mentalidad" entendida como el sistema y los instrumentos que un grupo humano se da para transcribir, mediante símbolos, discursos y ritos, las relaciones de su vida. La mentalidad se conforma con ideas no sistematizadas, inconscientes, sin plan ni proyecto. Alude a lo irracional, lo emocional y se traduce en comportamientos, rituales y prácticas. "Ideología" entendida como el conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social como campo de acción de las experiencias individuales. La ideología no se asimila en forma automática por quienes la reciben, sino que es filtrada y reinterpretada por las mentalidades. Analizar la interrelación entre estos niveles puede verse mejor por medio de casos particulares.

⁵ Ver Philippe Ariès y Georges Duby (coords.), *Historia de la vida privada*, 4 vols., Taurus, 1988, vols. II y III. Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Donald Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 430), 1986.

⁶ Carlos Aguirre, "Concurrencias públicas, virtudes privadas", *El Nacional*, México, 9 de octubre de 1991.

⁷ En *Historia de la vida privada*, *op. cit.*, vol. II, se plantea que en el siglo XVI es común en la nobleza toscana llorar en privado, y lo hacen tanto hombres como mujeres: "llorar en común deja atrás todas las convenciones", pp. 280-281.

⁸ Lowe, *op. cit.*, p. 191.

⁹ *Idem.* Ver también Philippe Ariès, "Introducción", *Historia de la vida privada*, *op. cit.*, vol. III.

¹⁰ Lowe, *op. cit.*, p. 193. Philippe Ariès, *op. cit.*, vol. III, p. 189, plantea que en el proceso de control de los actos de extracción corporal, el llanto concita mayor tolerancia. En el siglo XIX se toleran las lágrimas en el teatro.

¹¹ Ignacio Manuel Altamirano, "Crónicas teatrales", *Obras completas*, Nicole Giron (coord.), vols. X-XI, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, vol. I, p.

259. El autor se refiere a la exhibición de una zarzuela llamada *El loco de la guardilla*, en julio de 1868.

Dice en otra parte: "Viéndola representar (la obra *Bienaventurados los que lloran*, de Larra, en julio de 1868) hemos enjugado nuestros ojos muchas veces, y lo decimos sin embozo aunque se rían de nosotros los que no tienen lágrimas porque tienen seco el corazón y viciada el alma". *Idem*, p. 236.

¹² Jesús Martín Barbero, "Memoria narrativa e industria cultural", *Comunicación y cultura*, núm. 10, México, agosto de 1983, p. 59.

¹³ Carlos Monsiváis, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", *Cuadernos políticos*, núm. 30, México, octubre-diciembre de 1981, p. 42.

¹⁴ Por "género" se entiende el conjunto de filmes que comparten lenguaje, tema, símbolos y estereotipos y permiten atenderlos como una unidad de análisis. Lo anterior permite un reconocimiento. Dice Tudor que "el género es un modelo cultural relativamente fijo". Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1974.

¹⁵ "Análisis del pasado año cinematográfico", *Anuario del cine gráfico, 1945-1947*, núm. 794-B, México, 1947, p. 521.

¹⁶ *Testimonios para la historia del cine mexicano*, 8 vols., México, Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca Nacional), 1976, vol. IV, p. 67.

¹⁷ Jorge Ibargüengoitia, "Cinéfilos de ayer y hoy", *Autopsias rápidas*, México, Ed. Vuelta, 1989, pp. 134-135.

¹⁸ *El cine gráfico*, México, 21 de octubre de 1934, p. 8.

¹⁹ Antonio Juárez Guillén, "La comedia, género del porvenir", *La Pantalla*, núm. 15, México, 12 de septiembre de 1943.

²⁰ *Testimonios...*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 98.

²¹ Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, México, Edamex, 1985, p. 32. Algunas cintas tuvieron un éxito rotundo, aunque fueran cintas de expresa mala calidad. Fue el caso de Juan Orol con *Madre querida*, que abrió un tema que habría de tener amplia repercusión en las pantallas nacionales. Orol "supo exaltar el culto a la madre y a las lágrimas, además es mucho más fácil

hacer llorar a la gente que reír. A una figura se le ponen unas lágrimas de glicerina y ahí está el público moqueando". Entrevista con José B. Caries, *Testimonios...*, *op. cit.*, vol. V, p. 61.

²² *Idem*, vol. VII, p. 64.

²³ Entrevista con Alfonso Patiño, *Idem*, vol. V, p. 90.

²⁴ Entrevista con Isabel Alba realizada por Julia Tuñón en la ciudad de México el día 20 de mayo de 1991.

²⁵ Ramón Pérez Díaz, "Se estrenó en México", *El cine gráfico*, México, 14 de mayo de 1914, p. 12.

²⁶ *La Pantalla*, México, 1 de abril de 1944, p. 12.

²⁷ "La pequeña madrecita es una historia triste, labrada a golpes de lágrimas —las más ardientes y saladas— que se hincha en las sombras y se alimenta de miserias [...] es una historia desgarradora que estremecerá a nuestro pueblo, porque es una historia de mucho llanto, de alto dolor, de muchas sombras, pero de mucha esperanza de redención posible también." "La pequeña madrecita: drama arrancado de la vida real", *La Pantalla*, México, 18 de marzo de 1944.

²⁸ "Ética del cine", cita de Alberto Godoy, *Diccionario Cinematográfico Internacional de México*, s.l., Jack Starr Hunt, s.f.

²⁹ Las películas expresan significados por tres canales: 1) Cognoscitivo: informa acciones, acontecimientos, es la imagen, el habla, la música. 2) Expresivos: apela a emociones, tiene que ver el género y la estrella, el montaje, tempo, composición. 3) Normativos: evaluación ética a partir de un filme.

³⁰ Cabe recordar que el cine mexicano no se caracteriza por el manejo de personajes con complejidad psicológica o emocional, sino que éstos cubren una función estereotipada en la trama.

³¹ Antonio de Salazar, "Nosotros pensamos así", *La Pantalla*, México, 17 de junio de 1943, s.p.

³² "La historia que retiene el espectador es el filme más diversas precisiones deducidas de él, o completamente imaginadas, porque sin ellas la ficción no se sostendría." Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica (sección Obras de sociología), 1985, p. 137.



J. Vasconcelos