

Las refugiadas españolas en el cine mexicano: género, exilio y vida cotidiana en *Una gallega en México*¹

Spanish refugee women in Mexican cinema:
gender, exile and everyday life in *Una gallega en México*

Paula Inés Laguarda

Universidad Nacional de La Pampa y Universidad Nacional de Quilmes. Argentina.

Recibido el 30 de noviembre de 2009.

Aceptado el 10 de mayo de 2010.

BIBLID [1134-6396(2009)16:2; 353-375]

RESUMEN

El film *Una gallega en México* (1949) nos permite asomarnos al modo en que el cine mexicano representó el proceso de aculturación de los refugiados de la Guerra Civil Española en ese país y, en particular, la vida cotidiana de las mujeres en el exilio. Al considerar al género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales, este artículo entiende que tanto el exilio como la vida cotidiana son modelados por el género y que su representación fílmica no es sólo un producto sino también parte del proceso de su construcción.

Palabras clave: Género. Exilio. Vida cotidiana. Representación fílmica. Refugiadas españolas.

ABSTRACT

The film *Una gallega en México* (1949) let us visualize the way in which Mexican cinema represented the process of acculturation of Spanish Civil War refugees to that country and, particularly, exiled women's everyday life. By regarding gender as a constitutive element of social relationships, this article understands that both exile and everyday life are shaped by gender, and its filmic representation is not only a product but also a part of the process of gender construction.

Key words: Gender. Exile. Everyday life. Filmic representation. Spanish refugee women.

1. Este artículo se deriva del trabajo de investigación “Estudio sobre los personajes interpretados por Niní Marshall en su filmografía mexicana, desde la perspectiva de género”, que la autora desarrolló durante mayo y junio de 2008 en el Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México, bajo la asesoría de la Dra. Julia Tuñón (INAH) y con financiamiento de la Secretaría de Relaciones Exteriores del gobierno mexicano.

SUMARIO

1.—Género y representación filmica. 2.—El cine mexicano en la sociedad de los años cuarenta. 3.—Los refugiados. 4.—La vida cotidiana de una exiliada. 5.—Mexicanos y españoles, un solo corazón. 6.—Mujer, extranjera y refugiada. 7.—El maduro objeto del deseo. 8.—A modo de cierre. 9.—Referencias bibliográficas.

1.—*Género y representación filmica*

La representación filmica nunca es un reflejo de la realidad, sino una construcción —narrativa, visual, discursiva— mediada por múltiples factores (ideológicos, diegéticos, extradiegéticos, inherentes a la propia industria filmica, entre otros). Sin embargo, el análisis filmico nos permite un acercamiento al modo en que el cine visualiza determinados procesos históricos y, al mismo tiempo, realiza su aporte simbólico a los imaginarios sociales de cada época. Con esa idea en mente, a lo largo de este trabajo se reflexiona acerca de las representaciones sobre las refugiadas españolas en la película *Una gallega en México*², atendiendo en particular a las articulaciones entre género, exilio y vida cotidiana. Metodológicamente se sigue la perspectiva propuesta por Annette Kuhn para el análisis filmico feminista, que combina el análisis textual con el contextual, aunque con algunas variantes³.

Si bien no creemos que el análisis de una sola cinta permita reconstruir el modo en que el cine mexicano representó a las mujeres exiliadas, entendemos que el film seleccionado es emblemático para el abordaje de esta problemática por dos razones. En primer lugar, porque es uno de los pocos que se refieren en forma tan explícita al exilio español en México⁴, con el agregado de que lo hace desde la perspectiva de un personaje feme-

2. Fue filmada en 1949 bajo la dirección de Julián Soler, sobre un argumento de Joaquín Pardavé, quien también tuvo a su cargo uno de los roles protagónicos formando pareja en la ficción con Niní Marshall.

3. A diferencia de la propuesta de Kuhn, que plantea la observación de cuatro conjuntos de códigos en el texto filmico (imagen fotográfica, puesta en escena, encuadre móvil y montaje) y su relación con las estructuras narrativas subyacentes, el tipo de análisis textual que aquí se plantea privilegia la indagación de los aspectos narrativos (personajes, ambientes, acciones y transformaciones) y discursivos del film (diálogos, proceso de enunciación), tomando sólo algunos elementos puntuales del lenguaje filmico, como la puesta en escena, el encuadre y el montaje. Sobre las distintas variantes del análisis textual, véase CASSETTI y DI CHIO, 2007. En cuanto al análisis contextual, permite interpretar la película en el marco del contexto histórico y social en el cual se filmó y fue estrenada. Sobre el tema, véase KUHN, 1991; y WILLIAMS, 2003.

4. Julia Tuñón señala que, a pesar de que había muchos refugiados españoles trabajando en el cine mexicano, el tema del exilio se menciona poco en las cintas. Algunas excepciones

nino; y en segundo término, porque es protagonizado por Niní Marshall, una actriz que también fue una exiliada aunque en su caso no de España sino de Argentina⁵.

La película cuenta la historia de Cándida Loureiro Ramallada⁶, una gallega que ha llegado a México junto a su hija Aurora tras perder a su esposo en la Guerra Civil Española, y el relato se centra en las dificultades que ambas mujeres deben afrontar para adaptarse al país de acogida. Aunque se trata de una comedia, este film ofrece un buen potencial de análisis al recrear en la pantalla la vida cotidiana de los sectores populares de la ciudad de México hacia finales de los años cuarenta, en particular en lo referente a las relaciones entre los refugiados españoles y la población local.

En cuanto a la mirada de género que aquí se propone, parte de considerarlo como un modo primario de significar las relaciones de poder, un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos (SCOTT, 1986, 1067); y, podríamos agregar, que también produce esas diferencias (BUTLER, 2001, 33-38). Es decir, el género atraviesa todos los órdenes sociales: el orden de lo simbólico, el de las normas y leyes, el de las políticas e instituciones y, por supuesto, el de la subjetividad. El fenómeno del exilio y las formas de reproducción de la vida cotidiana en el exilio, en tanto se vinculan directamente con estos aspectos, son también modelados por el género. En este sentido, escudriñar a través de la lente del género las representaciones filmicas del exilio

son los films *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938) y *El hijo de nadie* (Miguel Contreras Torres, 1945), además de la película que aquí analizamos. Véase TUÑÓN, 1999.

5. Como numerosos artistas argentinos, Niní Marshall debió exiliarse de su país cuando el gobierno de Juan Perón la incluyó en una “lista negra” y cercenó sus posibilidades laborales (referencias a este episodio pueden hallarse en MARSHALL y D’ANNA, 1985). Al filmar *Una gallega en México* la actriz ya tenía dificultades para trabajar en Argentina, pero todavía no pensaba en emigrar. Sin embargo, a fines de 1950, al encontrarse prohibida tanto en la radio como en el cine argentino decidió radicarse en México, donde sus filmes anteriores gozaban de gran popularidad, y permaneció allí hasta finales de 1954. En ese período filmó otras seis películas: *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1951), *La alegre casada* (Miguel Zacarías, 1951), *Mi campeón* (Chano Urueta, 1951), *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), *Amor de locura* (Rafael Baledón, 1952) y *Dios los cría* (Gilberto Martínez Solares, 1953).

6. Este personaje fue originalmente una creación de Niní Marshall para la radio argentina que a comienzos de los años cuarenta había pasado al cine. Sin embargo, la versión presentada en México tiene una diferencia sustancial con respecto a la anterior. Mientras que en los primeros films Cándida es una inmigrante de la región española de Galicia que llega a la Argentina buscando nuevos horizontes y oportunidades laborales, en el marco de la gran corriente migratoria proveniente de Europa entre finales del siglo XIX y principios del XX; en cambio en *Una gallega en México* el personaje adquiere otro perfil al transformarse en refugiada de la Guerra Civil Española.



Cándida alza su copa para brindar por México en una escena clave del film
(Fotografía cedida por el Museo del Cine —Pablo Ducrós Hicken—).

español en México —y en particular de la vida cotidiana de las mujeres refugiadas— constituye una estrategia analítica de gran riqueza, teniendo en cuenta la propuesta teórica de Teresa de Lauretis, quien considera al cine como una de las tecnologías del género⁷, “con poder para controlar el campo de la significación social y entonces producir, promover e ‘implantar’ representaciones de género”⁸ (DE LAURETIS, 1987, 18).

2.—*El cine mexicano en la sociedad de los años cuarenta*

Entre fines de la década de 1930 y principios de la de 1950 la industria cinematográfica mexicana experimentó un crecimiento vertiginoso, estimulada en parte por una política de apoyo por parte de los Estados Unidos en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y beneficiada por

7. De Lauretis desarrolla el concepto de “tecnología del género” a partir de la obra de Michel Foucault, quien pone en evidencia el carácter construido del dispositivo de la sexualidad como resultado de una “tecnología del sexo”, es decir de un conjunto de técnicas desarrolladas por la burguesía a partir del siglo XVIII a fin de disciplinar cuerpos y mentalidades. Entre esas técnicas Foucault incluye los discursos de la psiquiatría, la medicina, la religión, la jurisprudencia, las normas legales, etc. Véase FOUCAULT, 1998.

8. En el original: “with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and ‘implant’ representations of gender”. Traducción propia.

otro lado por la pérdida de presencia del cine argentino en Latinoamérica. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien representaba el ala más progresista del Partido Nacional de la Revolución, se inició un período de crecimiento que otorgó un papel central al Estado mexicano en la marcha de la economía, a través de la instauración de medidas proteccionistas, subsidios y exenciones fiscales. Este régimen favoreció también a la industria cinematográfica y en 1939 se firmó un decreto por el cual cada sala de exhibición debía proyectar al menos una película nacional al mes (MONSIVÁIS, 2008, 1057). Este proceso de expansión se profundizó con el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial y el aumento de las exportaciones mexicanas. Durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán (1946-1952) en líneas generales la industrialización del país continuó creciendo, acelerándose los ritmos de urbanización y concentración poblacional en la ciudad de México, más allá de los vaivenes políticos y económicos⁹.

Entre 1940 y 1970 México pasó de ser una sociedad esencialmente agraria a una urbana, con los consiguientes cambios sociales y culturales. Este proceso de concentración se dio en forma más notable en la capital del país que pasó de un millón de habitantes en 1930 a duplicar esa cantidad entre 1940 y 1950. A mediados de siglo la población nacional alcanzó los 25.8 millones de habitantes, distribuidos un 42,6% en las zonas urbanas y un 57,4% en las rurales. Una década después la relación se invertiría, con un 49,3% de población rural y un 50,7 urbana¹⁰. La clase obrera y el sector terciario (comercio, servicios) fueron los que más crecieron, concentrándose en el centro y norte del país. Paralelamente, aumentó la marginalidad de los sectores indígenas y campesinos, producto del fuerte desequilibrio regional. A comienzos de 1960 el área metropolitana de la ciudad de México más siete estados del norte del país tenían apenas el 30% de la población total pero ya contribuían con más del 75% de la producción industrial (MEYER, 2008, 934).

Las costumbres urbanas comenzaron a cambiar para adecuarse al nuevo auge de modernidad y progreso. La vida rural empezó a mirarse como algo remoto, asociado a la tradición y el pasado. Se tornaron comunes diversas formas de aprovechamiento del ocio asociadas a lo moderno, como la radio, el cine y los espectáculos deportivos; así como el consumo de productos

9. Para un detallado análisis de la marcha de la economía y los conflictos políticos al interior de los sectores dominantes durante los gobiernos de Cárdenas, Ávila Camacho y Alemán, véase KNIGHT, 2003; y SMITH, 2003.

10. Cifras correspondientes al informe "Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)", Aguascalientes, México, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, 2001.

novedosos derivados del desarrollo industrial (las medias de nylon para las mujeres, por ejemplo). Sin embargo, estos nuevos esquemas se superponían y coexistían con los tradicionales, sobre todo en el ámbito de las mentalidades (TUÑÓN, 1998, 45).

Las masas urbanas constituían el público principal de un cine de corte popular, que medió en la apropiación de la nueva experiencia de vivir en la urbe para grandes porciones de población que se trasladaron del campo a la ciudad en aquellos años. Dice Jesús Martín-Barbero que, “más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma”, el cine latinoamericano, y en particular el mexicano, “conectó con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente”. En la sociedad mexicana de los años cuarenta y cincuenta la gente iba al cine a verse, a reconocerse más que en los argumentos en los gestos, los rostros, los modos de hablar y caminar, los paisajes y colores, que ponían voz e imagen a la identidad nacional (MARTÍN-BARBERO, 1998: 227). La llegada a México de miles de españoles refugiados a finales de los treinta y su integración a la sociedad mexicana a lo largo de la década siguiente plantearon un desafío tanto a la población local como a los emigrados. La industria del cine mexicana —a la que por otra parte se integraron muchos de los exiliados¹¹— brindó su propia interpretación de ese proceso, asumiendo la postura de bregar por la hermandad entre ambas culturas.

3.—*Los refugiados*

A partir de 1939, unos 25.000 españoles entre hombres, mujeres y niños ingresaron en el territorio mexicano vía Francia y Portugal, tras la derrota republicana y la posterior instauración de la dictadura de Francisco Franco en España (PLA BRUGAT, 1999, 20). La decisión de recibir a los refugiados fue tomada por el presidente Cárdenas, quien dio expresas órdenes al Consulado Mexicano en Francia de “salvar de la muerte a los amenazados; ayudarles moral y económicamente; trasladarlos a México” (FRESCO, 1950, 41). Esta política de puertas abiertas fue continuada durante los gobiernos de Ávila Camacho y Alemán¹².

11. Sobre la inserción de los refugiados españoles en la industria del cine mexicano, véase GUBERN, 1976.

12. México fue el único país americano que nunca reconoció como gobierno legítimo a la dictadura de Francisco Franco ni mantuvo relaciones diplomáticas con España hasta después de la muerte del dictador, ocurrida en 1976. Sin embargo, Clara Lida ha demostrado que durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán hubo diversos contactos e intercambios económicos, educativos y culturales entre ambos países, aunque no

Al iniciarse la década de los años cuarenta casi medio millón de españoles se encontraban en los inhóspitos campos de refugiados construidos en territorio francés para alojarlos, soportando toda clase de privaciones (MALDONADO, 1982, 25). Esta situación es recuperada en el relato filmico de *Una gallega en México*, aunque en forma elíptica, sin referirse específicamente a la cuestión. Cándida y Aurora, la madre y la hija refugiadas que constituyen los dos personajes femeninos centrales del film, han permanecido cuatro meses en los campos, sometidas a infortunios de los que prefieren no hablar, aunque dan a entender que les han causado pena y vergüenza. No hay pistas acerca de su filiación política ni de la participación que tuvieron en la guerra. Sólo sabemos que han perdido al esposo y padre respectivamente, y que han dejado familiares en España; una situación común a gran parte de los exiliados (DOMÍNGUEZ PRATS, 1994, 96).

Los españoles que llegaron a partir de 1939 a México poseían un alto grado de escolaridad (más del 98% habían sido alfabetizados), y buena parte de ellos eran técnicos u obreros calificados, artesanos, comerciantes, profesionales, maestros, artistas e intelectuales (PLA BRUGAT, 1999, 20). Sin embargo, según advierte Pilar Domínguez Prats, esta elevada cualificación ha abonado la idea de que el exilio español en México tuvo un perfil ‘intelectual’, conformando un estereotipo que ha prevalecido tanto entre los distintos autores que abordan el tema como entre los propios exiliados, mientras que las fuentes documentales indican otra realidad: “existía una mayoría numérica de exilados del común, unida al peso social de una élite política y no sólo intelectual, aunque ésta haya sido la más estudiada” (DOMÍNGUEZ PRATS, 1994, 98). Además, esta autora introduce una distinción de género: si bien las mujeres exiliadas presentaban muchas diferencias entre sí, en general tenían un nivel de escolarización mucho más bajo que el de los hombres.

Entre 1939 y 1949 llegaron a México unas 8.108 refugiadas españolas, de las cuales 6.330 eran mujeres adultas. Domínguez Prats sostiene que es difícil hablar del colectivo femenino en el exilio como un conjunto homogéneo con una identidad clara, sino mas bien de “un sujeto plural con varias identidades, en función de las diferencias entre las propias mujeres”; por lo que propone analizarlas teniendo en cuenta variables como la edad, el estado civil, el origen social y la procedencia (DOMÍNGUEZ PRATS, 1999, 300). Al respecto, la mayoría de las refugiadas se ubicaba en el segmento de edad de entre 25 y 40 años (50,8%) y en el de 40 a 60 años (23%).

fueron oficiales. Al mismo tiempo, en esos años fue recomponiéndose más allá del exilio la corriente migratoria tradicional, por razones económicas y basada en redes familiares, que desde la colonia venía afluyendo de España a México. Sobre el tema, véase LIDA, 2001a.



Aurora y Cándida, la hija y la madre refugiadas de *Una gallega en México*.
(Fotografía cedida por el Museo del Cine —Pablo Ducrós Hicken—).

El grupo mayoritario era el de las mujeres casadas, que partieron al exilio junto a su grupo familiar. Sin embargo, las viudas representaban un 23, 2% del total, por lo que fueron frecuentes los hogares monoparentales como el que conforman en el film *Cándida y Aurora*, aunque en este caso se trata de dos mujeres adultas.

4.—*La vida cotidiana de una exiliada*

El film no da precisiones acerca del tiempo que las dos protagonistas llevan en México. Suponemos que, en el universo diegético que se plantea, el exilio es un fenómeno bastante reciente por las resistencias que aún generan los refugiados entre la población mexicana.

Para afrontar el problema de la subsistencia, Cándida ha instalado una panadería en el mercado de La Lagunilla, en el Distrito Federal, en la que Aurora colabora con la atención, y ambas rentan un pequeño departamento en una vecindad cercana. El oficio de panadera a primera vista podría encuadrarse en los parámetros de cualificación señalados antes en relación al perfil de los refugiados (en el mismo nivel que otros trabajadores como albañiles, carpinteros, torneros, etc.), aunque la cualificación de las refu-

giadas era en general baja y precisamente por ello tendían a situarse en ocupaciones que se ajustaran a “sus habilidades genéricas aprendidas en el hogar, como la costura a domicilio y la cocina” (DOMÍNGUEZ PRATS, 1994, 164). Asimismo, el tipo de ocupación que podían elegir las mujeres estaba condicionado por su estado civil, aunque en líneas generales todas ellas conseguían insertarse mucho más rápido en la economía informal o sumergida que los hombres, por lo cual con frecuencia se convertían en el principal sostén económico del hogar¹³. Las solteras, en especial las jóvenes, tenían contratos en el sector servicios como profesoras, secretarías y empleadas de comercio; mientras que las casadas desarrollaban trabajos de costura u otros en sus domicilios, como la atención de huéspedes. En el caso de las viudas y separadas, muchas veces retomaban el trabajo remunerado al cambiar de estado civil y algunas se animaron a pedir préstamos a la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE) para abrir sus propios negocios, en especial casas de huéspedes y talleres de costura. Si bien las viudas de guerra recibieron con frecuencia subsidios en México —de acuerdo a la categoría política que había tenido su marido y al número de hijos—, en la película esto no se menciona.

En el ascenso socio-económico que los refugiados españoles experimentaron a lo largo de la primera década de residencia en México tuvo gran importancia la consolidación de negocios familiares. Generalmente eran pequeños comercios cuya propiedad conseguían con el paso del tiempo, como tiendas de abarrotes, tlapalería, panadería o un puesto de mercado (DOMÍNGUEZ PRATS, 1994, 197). Claramente, el puesto de pan que gestionan Cándida y su hija en La Lagunilla pertenecería a esta clase de emprendimientos.

Como decíamos al comienzo de este apartado, la convivencia entre mexicanos y refugiados no fue tan sencilla, situación que *Una gallega en México* se encarga de remarcar. Al comienzo de la película se pone en evidencia el enfrentamiento que Cándida mantiene con Robustiano, su vecino tanto en el mercado, donde maneja una carnicería junto a su hijo, como en la vecindad. En la primera escena del film ambos han concurrido a ver una corrida de toros en la Arena de México. Cándida alienta a Manolete, un torero español muy popular en la época (aunque curiosamente era franquista y su estadía en México generó un altercado por la colocación de la bandera española o republicana en la plaza), mientras que Robustiano se inclina por el mexicano Silverio Pérez. La discusión va subiendo de tono

13. El tema ha sido abordado para el caso de México por DOMÍNGUEZ PRATS, 1992, 216-221. Para una visión comparativa sobre la inserción de las mujeres españolas en el mercado informal antes del exilio, véase NASH, 1999, 61-62.

hasta que él la llama “refugiada” a modo de insulto y ella lo corre por la tribuna para pegarle. El conflicto se repite al día siguiente en el mercado, donde Cándida lo golpea y termina inmovilizándolo en el piso, mientras la policía trata de separarlos. Luego ella le confiesa a su hija el malestar que siente al escuchar que Robustiano la llama de esa forma. Aurora le contesta “es verdad, eso somos”, pero en un montaje paralelo el hijo de Robustiano le recrimina a su padre el modo en que lo dijo.

Este sentimiento de descontento que se expresa en la representación fílmica tiene su correlato en el modo en que la población percibía a los exiliados en aquel momento. Para muchos mexicanos los refugiados eran “elementos indeseables” que alterarían el orden social con sus ideas, además de quitar fuentes de trabajo a los nativos del país, a lo que se sumaba el nacionalismo imperante como legado del movimiento revolucionario (MONSIVÁIS, 2008). Con la llegada de los refugiados españoles a finales de la década de los treinta se estableció una distinción entre éstos y los *gachupines*, término con el que se designaba despectivamente a los españoles llegados con anterioridad al país, que en muchos casos habían tenido éxito en el comercio y los negocios alcanzando una posición social acomodada¹⁴. Y aunque los primeros eran vistos con mejores ojos por los sectores intelectuales y progresistas debido a la lucha que habían mantenido en defensa de la libertad y la igualdad, no toda la población mexicana pensó del mismo modo, en especial los trabajadores, que veían a los refugiados como una amenaza en un contexto de estrechez, y así lo manifestaron a través de sus sindicatos (DOMÍNGUEZ PRATS, 1992, 185-186).

En el caso de la película bajo análisis, la actitud de Robustiano proviene del prejuicio, como queda reflejado cuando se niega a que su hijo Rodolfo se case con Aurora. “No te das cuenta de que ella no es mexicana, no tiene los mismos gustos, las mismas ideas, no se van a entender”, argumenta, a lo que el hijo responde con una defensa de la hermandad entre México y España. Este planteo no resultaba extraño para el cine mexicano, aunque, como veremos, el film analizado presenta algunas diferencias.

14. La revalorización del pasado prehispánico y el acentuado discurso nacionalista que trajo aparejados la Revolución Mexicana influyeron en el desarrollo de una actitud negativa hacia los extranjeros, especialmente hacia aquellos de origen español que habían logrado una posición económica y social dominante. Véase LIDA, 2001b, 94-95.



Robustiano trata de seducir a Cándida mientras ella canta.
(Fotografía cedida por el Museo del Cine —Pablo Ducrós Hicken—).

5.—*Mexicanos y españoles, un solo corazón*

Como bien ha señalado Julia Tuñón, *Una gallega en México* se inscribe en una serie de películas que ya habían abordado desde distintos ángulos la relación entre mexicanos y españoles. En el cine mexicano de la edad de oro los españoles eran presentados en forma estereotipada como “personajes cálidos y simpáticos que se mezclan con la población de diferentes maneras” (TUÑÓN, 1999, 199). El paradigma de este estereotipo es la caracterización realizada por Joaquín Pardavé en cintas como *Los hijos de Don Venancio* (1944) y *Los nietos de Don Venancio* (1945), en las que interpreta a un hombre bonachón, trabajador y amante de su familia, que se debate entre el sufrimiento que le provoca el desarraigo de su país natal y el agradecimiento hacia México por recibirlo. La plena integración se realiza en estos films a través de los hijos y nietos del inmigrante, nacidos en suelo mexicano y criados de acuerdo a sus pautas culturales.

El hecho de que el propio Pardavé sea el responsable del guión de *Una gallega en México* no es casual, ya que esta cinta traduce esa misma visión sobre la aculturación de los españoles a un contexto diferente, el del exilio. En este caso específico, la cuestión de la Guerra Civil Española se minimiza para realzar la unidad entre mexicanos y españoles. El brindis de Cándida en la fiesta celebrada en la vecindad para recordar el día de la independencia mexicana ejemplifica esa intención de dejar el pasado atrás

—la guerra, los campos de concentración, el país de origen, la propia cultura— para dar paso a una integración que, como veremos, todavía estaba más en el deseo de los realizadores del film que en la realidad: “Brindo por esta tierra, que como una madre mismamente nos abrió los brazos; esta tierra donde encontramos un nuevo hogar (...) esta tierra que nos dio alientos y esperanza; por México”.

Varios autores han señalado las dificultades que tuvieron los refugiados españoles para integrarse a la población local. Domínguez Prats menciona como un factor central los lazos familiares y de amistad que muchos refugiados tenían con los antiguos residentes españoles en México, que por un lado los llevaron a elegir ese país para el exilio, pero por otro a relacionarse a su llegada exclusivamente con esas personas, tanto en el ambiente social, a través de las diferentes asociaciones recreativas y benéficas, como en el laboral, al entrar a trabajar en comercios cuyos propietarios eran también españoles. A esto se sumó la tendencia de los exiliados a concentrarse en los mismos barrios y en viviendas colectivas junto a otros connacionales, lo que reforzó los vínculos comunitarios pero al mismo tiempo limitó sus contactos con la población mexicana¹⁵. Asimismo, muchos hijos de españoles concurrieron a instituciones educativas creadas en México por el núcleo profesional e intelectual de exiliados, hecho que si bien fomentó el sentimiento identitario hacia la propia colectividad, también acotó las posibilidades de relacionarse con niños de diferentes nacionalidades en un espacio de socialización común (DOMÍNGUEZ PRATS, 1994, 146-152).

Pla Brugat diferencia dos etapas en torno a la asimilación de los refugiados españoles a México. En los primeros años, éstos aún creían que el franquismo caería pronto y volverían a su país a corto plazo. Por eso reforzaron los lazos comunitarios y crearon diversas entidades que les permitían mantener sus tradiciones, educación y cultura. Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, cuando vieron que Franco permanecía en el poder, el exilio se empezó a organizar como algo definitivo. Mientras en la primera etapa vivieron volcados hacia sí mismos, con la mirada puesta en España, a partir de 1945 muchos comenzaron a esforzarse por integrarse a la sociedad mexicana (PLA BRUGAT, 1999, 20-22).

Tal podría ser la tendencia que representa el personaje de Cándida. Recordemos que *Una gallega en México* fue filmada en 1949, cuando ya la

15. A partir de diversos testimonios de mujeres exiliadas, Concepción Ruiz-Funes ha reconstruido algunas de las estrategias que éstas desarrollaron en los primeros años del exilio para mantener los lazos y la memoria comunitaria. La comida, las manualidades, el arreglo de la casa y las charlas en los pasillos y patios de las viviendas compartidas constituían elementos claves de las redes que establecieron entre sí las refugiadas españolas. Véase RUIZ-FUNES, 1999, 41.

contienda mundial había finalizado. En el film no se muestran relaciones con otros refugiados españoles, aunque como ya vimos, éstas eran muy frecuentes. En ese aspecto se advierte un distanciamiento entre la representación fílmica y los datos que emanan de los estudios sobre el período¹⁶. El aislamiento de Cándida es, entonces, una construcción imaginada que actúa como justificativo para explicar su necesario proceso de integración a la sociedad mexicana.

En el mismo sentido, las publicidades del film lo promocionaron como “la película que estrecha los lazos de amistad entre México y España”¹⁷, en tanto las críticas especializadas lo recomendaron por ser “una cinta bien dirigida, bien actuada y con un script lleno de situaciones cómicas”¹⁸. En los años treinta las películas cómicas constituyeron uno de los géneros que lograron mayor aceptación popular e impacto comercial (AYALA BLANCO, 1979), aseveración que puede ser extendida a todo el período clásico del cine mexicano, es decir hasta finales de los cincuenta. *Una gallega en México* no fue una excepción y permaneció varias semanas en cartelera con gran afluencia de público, situación que se repitió en otros países latinoamericanos donde se exhibió, como Venezuela.

Por su capacidad de penetración cultural e ideológica, el cine fue una herramienta clave en el proceso de modernización no sólo en México, sino en toda Latinoamérica. En las primeras décadas del siglo XX “el cinematógrafo avanza lenta e irresistiblemente en su tarea de subvertir los ritos de un esparcimiento urbano hasta entonces reflejo fiel de las divisiones de clase” (MONSIVÁIS y BONFIL, 1994, 14). Pero además de ser un fenómeno fundamental en la emergente cultura de masas, el cine permitió replantear modelos de conducta, nociones tradicionales y pautas de decoro.

6.—Mujer, extranjera y refugiada

En la película analizada, el peso del prejuicio, el sexismo y la xenofobia se expresa con fuerza en el corrido que unos mariachis le cantan a Aurora,

16. Diversos testimonios de personas exiliadas coinciden en señalar los vínculos que las unían con el resto de la comunidad española en México, ya fuera a través de las instituciones sociales y culturales creadas para tal fin, como por las redes familiares y vecinales establecidas para conseguirles vivienda y trabajo a los recién llegados. A modo de ejemplo, basta citar uno de ellos: “Fuimos a comer a un restaurant donde se reunían los españoles, ahí en la calle Revillagijedo, que había como una pensión y entonces a mí me ofrecieron un trabajo como recepcionista en una oficina, ya para trabajar el lunes siguiente. Ese mismo día conseguimos un departamentito chiquito...” (DOMINGUEZ PRATS, 1994, 155). Véase también RUIZ-FUNES, 1999.

17. *Cinema Reporter*, 31 de diciembre de 1949, p. 35.

18. *Cinema Reporter*, 7 de enero de 1950, p. 36.

la hija de Cándida. Si bien el ritmo musical y la expresión en el rostro de los músicos son alegres (lo que tiene el efecto de reforzar la burla), la letra es insultante, habla de los campos de concentración en Francia y acusa a la joven de “haber perdido hace tiempo lo que la decencia no puede perder”. La trama revelará posteriormente que se trata de una trampa urdida por una ex novia de Rodolfo, el pretendiente de Aurora, para vengarse por su abandono.

El corrido dispara los mecanismos del chisme en la vecindad. Marcela Lagarde equipara el chisme con el castigo: “contar algo puede significar en sí mismo una sanción y una sentencia social” (LAGARDE, 2006, 349). En este sentido el chisme puede ser utilizado como un arma, imponiendo a la víctima distintas formas de segregación social y contando con un poder que no se limita a lo simbólico, sino que es “una fuerza material que actúa sobre los hechos” (LAGARDE, 2006, 361). En la película las clientas dejan de comprarle a Cándida y las vecinas insultan a Aurora, mientras que el dueño del apartamento que alquilan quiere echarlas.

Ahora bien, ¿por qué el relato filmico necesita castigar a Aurora y por extensión a Cándida? Examinando detenidamente la cuestión, se percibe que lo que atemoriza tanto no puede ser la supuesta transgresión sexual de Aurora. Al fin y al cabo, la temática no era ajena a los vecindarios populares¹⁹, ni tampoco al cine mexicano de la época. La multiplicación de imágenes de mujeres bellas y seductoras que utilizan su atractivo sexual conscientemente, se halla en la base mítica del cine mexicano a partir de figuras legendarias como María Félix y Ninón Sevilla (MONSIVÁIS Y BONFIL, 1994).

La amenaza principal parece ser otra. Cándida y Aurora son dos mujeres solas, que han cruzado el mar en barco y han instalado un comercio en forma independiente. No hay ningún hombre que las mantenga ni les diga qué hacer: ni marido, ni padre, ni hijo, ni amante, ni patrón. En algún momento Cándida se lamenta “por los que quedaron allá”, pero ambas siguen adelante con sus vidas sin más trámite. Lo que ellas en realidad están amenazando es un orden social que ubica a las mujeres en un rol subordinado con respecto a los hombres e idealiza la familia nuclear fundada en el matrimonio y la complementariedad de la madre-esposa y el padre-esposo. Son transgresoras por no sumirse al mandato de callar y obedecer, y por seguir sus propios deseos²⁰.

19. La llamada “nota roja” de la prensa daba cuenta con frecuencia de múltiples casos de crímenes en los que era habitual la presencia de amantes, amancebamientos e infidelidades, tanto en relaciones prematrimoniales como extramatrimoniales. Véase DE LOS REYES, 2006.

20. Silvia Oroz ha analizado la función de las mujeres transgresoras en el discurso melodramático latinoamericano, entendiéndolo que representan un desvío del “modelo óptimo”

En el contexto urbano de los años treinta a cincuenta todavía pervivían en México las familias extensas, de origen rural, en las que varias generaciones convivían en la misma unidad doméstica. Sin embargo, el cine mexicano de la época presentaba a la familia nuclear —característica de los sectores medios— como un modelo ideal. Esta versión familiar reducida (fundamentalmente padre, madre e hijos, a los que se sumaba a veces una sirvienta, un compadre o una comadre) era despojada en la pantalla de su carácter histórico, socialmente construido en un tiempo y espacio determinados, mostrándola como natural, aunque en realidad se trataba de un fenómeno bastante reciente y en franco crecimiento²¹. En clásicos de la época como los films *Cuando los hijos se van* (1941) y *Una familia de tantas* (1948), entre otros, “la familia se presenta como un universo en sí mismo [...] ámbito aislado y seguro, con una fuerte presencia del padre, que cumple con los roles de proveedor y regente, la madre, centrada en sus roles nutricios y de reproducción, y de los hijos en actitud de sumisión y aprendizaje” (TUÑÓN, 1998, 134).

Sin embargo, entre los discursos hegemónicos y las prácticas sociales existe siempre una distancia en la que se ubican los sujetos concretos, tensionados entre el deber y el poder ser, y produciendo una síntesis que toma elementos de ambos extremos. En tanto discurso social, la narración fílmica también se constituye en campo propicio para que estas tensiones se expresen. En su análisis del cine mexicano de la edad de oro, Julia Tuñón halla un desfase entre la historia (los ejes principales de la trama) y el relato de los films (el modo en que esa historia se narra), porque mientras las películas exaltan en líneas generales a la familia nuclear como ámbito seguro en el que todos los problemas se resuelven, el relato deja filtrar situaciones en las que esto no se cumple y la familia termina siendo un espacio de mentiras e intrigas. El mencionado film *Cuando los hijos se van* es un ejemplo de ello, al mantener esa apariencia de seguridad mientras los hijos permanecen en el hogar, pero cuando comienzan a buscar espacios de realización personal alejados de la familia emergen las rivalidades y los conflictos que estaban escondidos (TUÑÓN, 1998, 132). La explicación

representado por la madre y esposa. Según esta autora, las transgresoras no son sólo las prostitutas o las “malas mujeres” sino todas aquellas que ponen en riesgo el orden burgués y su mandato de obedecer. Desde esta óptica, transgreden las mujeres que trabajan, las que son independientes, las que tienen una visión más libre de la sexualidad o se apartan del modelo deseable de conyugalidad, las que no cumplen con el mandato de la maternidad y las que no respetan los atributos esperables de la feminidad. Véase OROZ, 1995.

21. Para un minucioso análisis de los cambios atravesados por la institución familiar en México, desde la época colonial hasta 1980, véase GONZALBO AIZPURU y RABELL ROMERO, 2004.

radica en la necesidad del cine y sus realizadores de mediar entre el ‘deber ser’ y “las fantasías, los deseos, las posibilidades y las realidades sociales de los espectadores de uno y otro sexo” (TUÑÓN, 1998, 171). Es decir, permitir la identificación del público al matizar los mensajes de la moral dominante con los usos sociales y la mentalidad de los sectores populares. Este parece ser el caso de *Una gallega en México*, pero también el de gran parte del cine mexicano de la época²².

Del total de mujeres refugiadas en México alrededor de 1.600 eran viudas, muchas de las cuales emigraron junto a sus hijos e hijas. En cuanto a la edad, las viudas tenían una incidencia del 36% en el grupo de 40 a 60 años y la mayoría debió procurarse los medios para la propia subsistencia y la de su prole. Las mujeres en el exilio “tuvieron un papel específico dentro del grupo, desde su invisibilidad, se ocuparon de dirigir, estructurar y organizar lo cotidiano en el ámbito privado y familiar” (RUIZ-FUNES, 1999, 40). Pero Cándida y Aurora no son invisibles. En ausencia de hombres que las mantengan, ellas ingresan al espacio público mediante su trabajo y lo hacen en forma autónoma, no como empleadas.

Joan Scott ya nos ha ilustrado acerca de los cambios que las representaciones del poder producen sobre las relaciones sociales mismas²³, afirmación que también puede relacionarse con la postura de Teresa de Lauretis expresada al comienzo de este trabajo, sobre la capacidad de las tecnologías de género —entre ellas, el cine— no sólo de reproducir sino también de producir las estructuras del género. Entre las décadas de 1940 y 1950 las relaciones sociales están cambiando a pasos agigantados en México, con un ingreso cada vez mayor de las mujeres al mundo laboral y la incorporación de las nuevas pautas culturales de la vida urbana. El cine mexicano, aun cuando desde sus tramas idealizara un modelo anclado en un orden de cosas anterior, no podía dejar de dar cuenta de ese proceso y, al representarlo, ciertamente contribuyó a su producción. La independencia económica de las protagonistas de *Una gallega en México* es un ejemplo de ello.

7.—*El maduro objeto del deseo*

Otro de los distanciamientos del film con respecto a la moral dominante se plantea a partir del abordaje de la cuestión erótica en tono de comedia.

22. Para un análisis de las películas del período atendiendo a esta cuestión, véase TUÑÓN, 1998 y 2000.

23. “Changes in the organization of social relationships always correspond to changes in representations of power, but the direction of change is not necessarily one way” (SCOTT, 1986, 1067).

Entre Cándida y Robustiano se establece un juego de complicidades en el que está presente el doble sentido con contenido sexual implícito. Abrazos, sonrisas y bailes apretados ponen en escena el deseo de Cándida, quien parece ser la dueña de la situación: ofrece y retacea, sugiere y pone límites en un juego inequívocamente seductor, que además resulta más llamativo al tratarse de una mujer madura y madre.

En la época en que se desarrolla el film la sexualidad femenina se concibe en forma escindida, diferenciándose dos espacios vitales excluyentes: la procreación y el erotismo. El primero está reservado a las madres y esposas, el segundo a las prostitutas. En ambos casos el cuerpo es de y para los otros: cuerpo procreador que aloja, nutre y contiene en un caso; cuerpo erótico que da placer a los demás, en el otro (LAGARDE, 2006, 202-203). Pero Cándida transgrede el mandato que correspondería a la mujer madura que ya no puede procrear. En lugar de guardar su sexualidad en el armario, se permite coquetear y seducir, sin que haya fines procreativos de por medio. Es el modelo de Lilith del que habla Tuñón²⁴, el cual “expresa una sexualidad y un erotismo que, con sus niveles y matices diversos, existen en las mujeres concretas, las de carne y hueso, las que habitan la sociedad de esos años y que pueden ser, precisamente, las espectadoras del cine mexicano” (TUÑÓN, 1998, 258).

Cándida no llega al erotismo explícito y mantiene el decoro que exigen las normas sociales de la época, sin embargo logra despertar en Robustiano el deseo por su cuerpo de mujer madura. “No me había dado cuenta de que estaba tan buena”, confiesa él, asombrado de que eso sea posible. En la escena en que ambos miran el espectáculo de Ernestina en el cabaret (estereotipo de la “devoradora”, seductora y manipuladora, tan frecuente en el cine mexicano de la edad de oro²⁵), en lugar de sentirse cautivado por las curvas y el movimiento de la joven, Robustiano quiere abrazar a

24. Julia Tuñón retoma los arquetipos bíblicos de Eva y María para caracterizar a los personajes estereotipados que presentan las películas mexicanas de la edad de oro. Mientras Eva simboliza el pecado, la transgresión y la culpa, María encarna los valores de la virtud, el sacrificio y la resignación, aunque en opinión de la autora no son opuestos sino extremos de una misma feminidad domesticada. La figura de María se corresponde con la madre, que sublima su sexualidad en el hijo; y la de Eva con la prostituta, que tampoco expresa una sexualidad plena, sino mera genitalidad. En cambio la figura de Lilith, que en el folklore judío es la primera mujer de Adán, dueña de un fuerte temperamento, aparece como una alternativa a ambos arquetipos y encarna el temor al erotismo femenino desligado de la función reproductiva y la necesidad económica. Véase TUÑÓN, 1998, 261.

25. Las “devoradoras” constituyen un estereotipo frecuente en el cine mexicano de la edad de oro y María Félix es la actriz paradigmática que encarna este tipo de personajes, como el de Doña Bárbara en la película homónima (1943), o el de Diana de Arellano en *La devoradora* (1946). Se trata de mujeres fuertes, que no sucumben al amor y descartan a

Cándida, que lo rechaza, pero siempre riéndose. Es cierto que la comedia permite transgresiones que serían imposibles en el melodrama, o al menos intersticiales. El género cómico se caracteriza por la ruptura de previsibilidades, la presentación de lo inverosímil como normal, y justamente por ello encontramos en la imitación satírica²⁶ la posibilidad de introducir elementos distorsionantes a la rígida estereotipación de arquetipos sociales característica del melodrama²⁷.

En la escena final se realiza una progresión en el tiempo diegético que nos permite ver a las parejas de Cándida y Robustiano y de Aurora y Rodolfo ya casadas, acompañadas por los hijos de estos últimos. Las tres generaciones —abuelos, hijos y nietos— han concurrido a ver un partido de fútbol entre México y España, y Cándida y Robustiano comienzan a discutir por una jugada y luego a luchar, hasta que finalmente ella lo tira al suelo. Reconoce que estaba equivocada sobre la jugada, pero que lo tiró “para que no olvide quién lleva los pantalones en la casa”. En el cine mexicano de la edad de oro una esposa que “lleva los pantalones” todavía es un caso excepcional. Las pocas mujeres fuertes que presenta la pantalla del período son en general seductoras, ambiciosas, vengativas y rara vez terminan bien²⁸; o en todo caso se les permite la fortaleza a cambio del sacrificio de la propia subjetividad (incluido el goce de la sexualidad), en aras de la familia y los hijos²⁹. Más que a mujeres concretas y reales, los estereotipos cinematográficos remiten a una idea abstracta y esencial del

los hombres sin miramientos, utilizando el sexo como una forma de ejercer su poder. Véase TUÑÓN, 1998, 115-120.

26. La caricatura o imitación satírica es una de las relaciones hipertextuales descriptas por Gérard Genette, en las que un texto (hipertexto) se deriva de otro (hipotexto) mediante la imitación. La caricatura imita el estilo y la forma del hipotexto con intención satírica (GENETTE, 1989). En el caso analizado, podríamos considerar al personaje de Cándida como una imitación satírica del estereotipo social al que hace referencia (LAGUARDA, 2007).

27. Esta cuestión es abordada en relación a los arquetipos femeninos por Julia Tuñón en diversos trabajos. Véase TUÑÓN, 1998 y 2000.

28. El “castigo” que los films de este período reservan a las prostitutas y a las “malas mujeres” no es privativo del cine mexicano, sino característico de la clausura de sentidos y la restitución del orden que imponen los finales en el cine clásico hollywoodense, y cuya filiación melodramática puede remontarse a la literatura del siglo XIX, con toda una colección de personajes femeninos transgresores que pagan sus pecados con la enfermedad, el abandono y la muerte (recuérdese, a modo de ejemplo, *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, y *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert). Sobre el esquema narrativo del cine clásico y las funciones asignadas a las mujeres, véase KUHN, 1991; y KAPLAN, 1998.

29. El cine mexicano ofrece toda una gama de madres fuertes y autosuficientes — generalmente viudas— que, sin embargo, sacrifican sus propios deseos y necesidades en pos del cuidado de hijos y nietos, de los que nunca dejan de ocuparse. La actriz Sara García ha encarnado este estereotipo en numerosas películas, como en *Los tres García* (1946),

ser mujer, que opone a madres y esposas frente a las mujeres transgresoras en virtud de las funciones moralizantes que ambos modelos cumplen dentro de la trama (TUÑÓN, 1998, 79; OROZ, 1995, 8). En este esquema, las mujeres fuertes representan una amenaza al orden familiar y social en un contexto de profundos cambios sociales y culturales, y por ello la clausura de sentidos característica del relato clásico ejerce un efecto disciplinante al castigar las acciones que transgreden las normas, especialmente en el género del melodrama³⁰, aunque la comedia deja intersticios para presentar otras versiones y resoluciones posibles.

8.—*A modo de cierre*

Si la integración de los refugiados españoles a la sociedad mexicana generó algunos inconvenientes, quizás estos fueron aun mayores para las mujeres. La vida cotidiana en el exilio les planteó una serie de desafíos en áreas muy diversas: desde la necesidad de generar los medios de subsistencia para la familia, educar a los hijos en un nuevo contexto y adaptarse a las pautas morales y culturales de la sociedad de adopción, hasta la posibilidad de establecer relaciones afectivas interculturales, superando los prejuicios de una y otra parte.

Desde el cine de ficción de finales de la década de los cuarenta, *Una gallega en México* ofrece una mirada retrospectiva de las representaciones fílmicas sobre el proceso de aculturación de las mujeres refugiadas. Asimismo, al inscribirse dentro del género de la comedia cinematográfica, tiene mayores posibilidades para la exaltación de otros modelos femeninos que cuestionan la visión tradicional de los géneros sexuales y su representación en el cine mexicano de la edad de oro. El personaje de Cándida en particular es presentado al inicio de la trama como una mujer viuda con fortaleza suficiente para defenderse y afrontar los desafíos de la supervivencia en un medio que le resulta hostil, y aun cuando al final decida casarse, mantendrá cierta independencia. Si bien en algún punto esta representación fílmica puede emparentarse con el estereotipo de “la gallina clueca” que Julia Tuñón ha identificado en el film homónimo³¹ y en otros del período —una matrona viuda que toma las riendas de la familia y se sacrifica por sus hijos y nietos—, encarnado tantas veces por Sara García (TUÑÓN, 1998, 193); sin

Dicen que soy mujeriego (1949), *Acá las tortas* (1951) y *Dos pesos dejada* (1949). Véase TUÑÓN, 1998, 190-197.

30. Para mayor información, véase OROZ, 1992.

31. *La gallina clueca* (1941), film protagonizado por Sara García y dirigido por Fernando de Fuentes.

embargo, el personaje de Cándida presenta una diferencia sustancial: pese a ser una mujer madura, experimenta la seducción y el enamoramiento sin pudores, planteando un quiebre con respecto a los arquetipos de Eva y María característicos de la cinematografía mexicana de la época, y asemejándose en cambio a la figura transgresora de Lilith.

El proceso de estereotipación de arquetipos sociales produce una simplificación de la realidad que permite difundir de manera pedagógica los valores de la ideología dominante a través de diferentes medios (en este caso el cine). Sin embargo, como ya dijimos, esto no significa que sean interpretados en el mismo sentido, y en ocasiones suele existir una gran distancia entre la moral proclamada y la realidad de los seres humanos concretos. En este sentido, las películas son interpretadas en medio de un campo de tensión entre la ideología dominante, las prácticas concretas y las mentalidades vigentes en esa sociedad en un momento histórico determinado. Como vimos, en los años cuarenta y cincuenta el peso de la tradición comienza a ceder paso a la modernización en México, y la idea del progreso nacional se afirma como meta y valor fundamental. Pero mientras la sociedad y el país se transforman aceleradamente, la ideología y la moral dominantes buscan anclaje en representaciones tradicionales acerca de la familia y las relaciones de género, en un intento desesperado por mantener la estabilidad.

En su afán pedagógico, el cine mexicano de la época de oro construye los arquetipos femeninos como estereotipos rígidos e inmutables, mediante la atribución de una serie de características ideales: la santificación de la figura de la madre, la idealización de la madre-esposa monógama y sacrificada, la definición de la prostituta como la encarnación de todos los males que amenazan a la familia y a la sociedad, pero a la vez como garantía de la sexualidad femenina escindida y de la anulación del erotismo en vírgenes, madres y esposas. El melodrama, con su poder aleccionador, con su llegada popular y su difusión transgenérica a través de los diversos medios y formatos de la cultura latinoamericana (desde el radioteatro al tango, desde el bolero al cine y la telenovela), se convierte en el espacio óptimo para la inserción de estas estructuras estereotipadas. Por el contrario, la comedia es el reino de la permisividad, donde se permite y festeja lo que en el melodrama sería impensable o bien intersticial. Bajo la premisa de que ‘todo es broma’, las normas y mandatos sociales pueden ser transgredidos, los lugares asignados cambiados, los deberes olvidados transitoriamente. Justamente en ello radica la popularidad que ha tenido la comedia cinematográfica mexicana, más allá de la falta de argumentos sólidos y guiones ingeniosos, la repetición de tramas y personajes y las situaciones trilladas (MONSIVÁIS y BONFIL, 1994).

Las peleas entre Cándida y Robustiano con alto contenido “físico”, las alusiones sexuales veladas —aunque lo suficientemente explícitas para ser

comprendidas por los espectadores— y el juego de la conquista complejizan una trama que, como en toda comedia romántica, tiende hacia el final feliz³², y le agregan un condimento de ambigüedad moral que se aleja de los rígidos estereotipos genéricos propuestos por el melodrama y otorga a los personajes femeninos un simpático matiz de realidad, promoviendo una mayor cercanía con las vivencias de las espectadoras y, por lo tanto, volviendo la identificación posible.

9.—Referencias bibliográficas

- AYALA BLANCO, Jorge (1979): *La aventura del cine mexicano*. México DF, Cine Club Era.
- BUTLER, Judith (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México / Paidós [1990].
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- DELEYTO, Celestino (2001): “La comedia y la risa en el cine: historias de amor y sexo en *I was a male War bride*”. *Archivos de la Filmoteca*, 37, 165-181.
- DE LOS REYES, Aurelio (2006): “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario”. En DE LOS REYES, A. (coord.): *Historia de la vida cotidiana en México. La imagen, ¿espejo de la vida?* (tomo V, volumen II). México DF, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1999): “Exiliadas de la guerra civil española en México”. *Arenal*, 6:2, 295-312.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1994): *Voces del exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*. Madrid, Comunidad de Madrid / Dirección General de la Mujer.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1992): *Mujeres españolas exiladas en México (1939-1950)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea. (<http://eprints.ucm.es/2340/1/AH0010801.pdf>. Consulta marzo de 2010).
- FOUCAULT, Michel (1998): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México DF, Siglo XXI Editores [1976].
- FRESCO, Mauricio (1950): *La emigración republicana española: una victoria de México*. México DF, Editores Asociados.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus [1962].
- GONZALBO AIZPURU, Pilar y RABELL ROMERO, Cecilia (2004): “La familia en México”. En RODRÍGUEZ, P.: *La familia en Iberoamérica 1550-1980*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 92-124.

32. Celestino Deleyto ha afirmado que, en las comedias románticas del cine hollywoodense de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el humor cumple una función dentro del esquema narrativo tendiente al final feliz. En su abordaje son centrales las relaciones entre los sexos y, específicamente, la tensión sexual que se establece en este tipo de comedias, que encuentra en el humor y la risa la vía para expresarse. En ese sentido, hallamos cierta similitud con el caso abordado en este artículo. Véase DELEYTO, 2001.

- KAPLAN, Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra [1983].
- KNIGHT, Alan (2003): "La última fase de la Revolución: Cárdenas". En ANNA, T.; BAZANT, J.; KATZ, F.; WOMACK, J.; MEYER, J.; KNIGHT, A. y SMITH, P.: *Historia de México*. Barcelona, Crítica [2001], pp. 250-320.
- GUBERN, Román (1976): *Cine español en el exilio*. Barcelona, Lumen.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, Cátedra.
- LAGARDE, Marcela (2006): *Cautiverios de mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM [1990].
- LAGUARDA, Paula Inés (2007): "Comedia, el género imposible. Un problema de sintaxis en las películas de Niní Marshall - Manuel Romero". En GARCÍA DE MOLERO, Í.; MOSQUERA, A. y FINOL, J. E. (eds.) *Semióticas del Cine*. Colección de Semiótica Latinoamericana, N° 5. Maracaibo, Asociación Venezolana de Semiótica / Universidad del Zulia, 2007, pp. 109-121.
- LIDA, Clara (con la colaboración de Leonor García Millé) (2001a): "Los españoles en México: de la Guerra Civil al franquismo". En LIDA, C. (comp.): *México y España en el primer franquismo, 1939-1950: rupturas formales, relaciones oficiosas*. México DF, El Colegio de México, pp. 203-235.
- LIDA, Clara (2001b): *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. México DF, Siglo XXI / El Colegio de México.
- MALDONADO, Víctor (1982): "Vías políticas y diplomáticas del exilio". En AA.VV.: *El exilio español en México 1939-1982*. México DF, Fondo de Cultura Económica / Salvat, pp. 25-52.
- MARSHALL, Niní y D'ANNA, Salvador (1985): *Mis Memorias*. Buenos Aires, Ediciones Moreno.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1998): *De los medios a las mediaciones*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- MEYER, Lorenzo (2008): "De la estabilidad al cambio". En: *Historia general de México*. México DF, El Colegio de México [2000], pp. 883-943.
- MONSIVÁIS, Carlos (2008): "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En: *Historia general de México*. México DF, El Colegio de México [2000], pp. 957-1076.
- MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos (1994): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México DF, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- NASH, Mary (1999): *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid, Taurus.
- OROZ, Silvia (1995): "El discurso de la transgresión femenina en el cine latinoamericano de los años treinta y cuarenta". *Objeto Visual*, 2, 7-19.
- OROZ, Silvia (1992): *Melodrama: O cinema de lagrimas da América Latina*. Río de Janeiro, Rio Fundo.
- PLA BRUGAT, Dolores (1999): "Refugiados españoles en México". En LIDA, C.; PLA BRUGAT, D.; ENRÍQUEZ PEREA, A.; RUIZ-FUNES, C. y SEGOVIA, F.: *La comunidad española en la Ciudad de México*. México DF, Gobierno del Distrito Federal / Instituto de Cultura, pp. 19-28.
- RUIZ-FUNES, Concepción (1999): "Los primeros años: las mujeres exiliadas españolas en la ciudad de México". En LIDA, C.; PLA BRUGAT, D.; ENRÍQUEZ PEREA, A.; RUIZ-FUNES, C. y SEGOVIA, F.: *La comunidad española en la Ciudad de México*. México DF, Gobierno del Distrito Federal / Instituto de Cultura, pp. 39-44.
- SCOTT, Joan (1986): "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review*, 91:5, 1053-1075.
- SMITH, Peter (2003): "El imperio del PRI". En ANNA, T.; BAZANT, J.; KATZ, F.; WO-
ARENAL, 16:2; julio-diciembre 2009, 353-375

- MACK, J.; MEYER, J.; KNIGHT, A. y SMITH, P.: *Historia de México*. Barcelona, Crítica [2001], pp. 321-384.
- TUÑÓN, Julia (2000): *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México DF, Editorial Arte e Imagen / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México / Dirección General de Publicaciones / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- TUÑÓN, Julia (1999): "La imagen de los españoles en el cine mexicano de la edad de oro". *Archivos de la Filmoteca*, 31, 198-211.
- TUÑÓN, Julia (1998): *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México DF, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- WILLIAMS, Linda (2003): "Mildred Pierce, la Segunda Guerra mundial y la teoría feminista del cine", ficha de la cátedra "Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas". Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Traducción de: "Mildred Pierce, la Seconde Guerre mondiale et la théorie féministe du cinema". *Cinemaction*, 67 [Mar. 1993], 113-120).