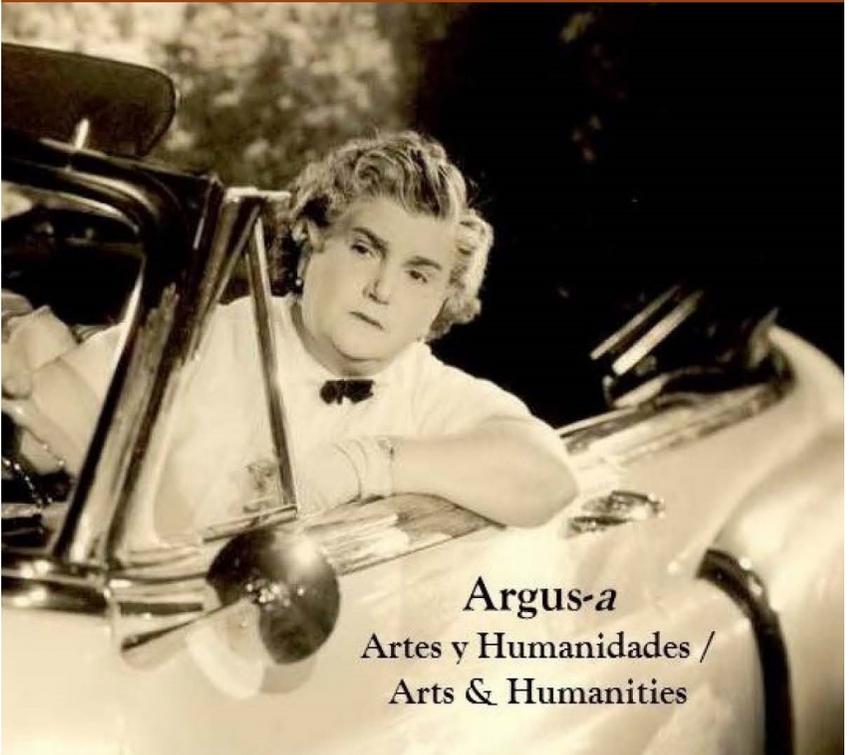

Sara García:

ícono cinematográfico
nacional mexicano,
abuela y lesbiana

Ileana Baeza Lope



Argus-a

Artes y Humanidades /
Arts & Humanities

SARA GARCÍA:
ICONO CINEMATOGRAFICO
NACIONAL MEXICANO,
ABUELA Y LESBIANA

Ileana Baeza Lope

SARA GARCÍA:

ICONO CINEMATOGRAFICO
NACIONAL MEXICANO,
ABUELA Y LESBIANA



Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2018

SARA GARCÍA: ICONO CINEMATOGRAFICO NACIONAL MEXICANO, ABUELA Y LESBIANA

ISBN 978-1-7323474-2-7

Ilustración de portada: Vidal, Enrique. "Por el mismo camino."
SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY.
Fotograma.

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2018 Ileana Baeza Lope

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C
1650 San Martín – Buenos Aires
ARGENTINA
argus.a.org@gmail.com

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a los profesores, que me han proporcionado excelentes herramientas para continuar con mi crecimiento personal y profesional. Su paciencia, generosidad y dedicación constantes son mi inspiración en cada clase que imparto.

Especialmente, le doy las gracias al Dr. David William Foster, al Dr. Daniel Torres Rodríguez y al Dr. Charles Édouard St-Georges, feministas, trasgresores, maestros, amigos y compañeros en la lucha contra la invisibilidad social, histórica y académica de la mujer.

Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento al periodista yucateco Enrique Vidal Herrera porque tan amablemente me permitió incluir fotogramas de su colección privada en este trabajo.

Quiero dedicar este trabajo a la memoria de mis abuelos doña Micaela Pérez de Lope y don Asunción Lope Castillo, cuya fortaleza me acompaña en cada tarea que emprendo. Asimismo, dedico este trabajo a mis padres Carmen Lope de Ham y Santiago Ham Canul por su amor incondicional y los grandes sacrificios que hicieron para proveerme con una educación de primer nivel. Y a mi amigo, amante y amado Douglas Hester.

INDICE

Introducción	i – ix
CAPÍTULO 1:	
La consolidación del cine de la época de oro, el discurso posrevolucionario y Sara García	1
La unión temprana del cine con el estado	1
El nacionalismo mexicano y cine de la época de oro	4
El discurso posrevolucionario y el emergente cine nacional como un binomio didáctico melodramático	8
La mexicanización del <i>star system</i> norteamericano	17
Sara García más que una estrella, un ícono nacional ¿Una fuga al control del <i>star system</i> mexicano?	26
CAPITULO 2:	
El destape artístico posrevolucionario queer	31
Entre el discurso posrevolucionario y la conformación de una cultura queer mexicana	31
Los escritores de la novela de la Revolución vs Los Contemporáneos	34
Visibilidad gay/ invisibilidad lésbica	44
La construcción de una genealogía sáfica mexicana	47
La agencialidad del teatro y las carpas	52
La voz sáfica literaria y pictográfica	58
CAPITULO 3:	
Sara García y el romance sáfico en el cine de la época de oro	75
La queerización del cine nacional	75
La presencia de Safo en la imagen	82
El discurso sáfico de Sara García en el cine	91

El humor y el espacio de solidaridad femenina en <i>Las señoritas Vivanco</i> (1959)	95
El melodrama y la hiper-representación de género en <i>La tercera palabra</i> (1956)	105
El lenguaje y la reinscripción de la hiper-sexualización, el poder económico y el destape lésbico en <i>La casa del farol rojo</i> (1971)	109
CAPITULO 4:	
La abuela/madre lesbiana del cine nacional	117
Sara García: Maternidad queer en el cine nacional	117
La creación de un espacio de permisibilidad de una joven actriz	120
El fracaso de la unidad familiar heteronormativa en <i>El papelerito</i> (1951)	125
El lumpen sentimental del cine de la época de oro vs el lumpen esperpéntico de Luis Buñuel	128
La estabilidad de la madre lésbica vs el fracaso de la madre heteronormativa	133
Sara García compite con el ídolo Pedro Infante en <i>Dicen que soy mujeriego</i> (1948)	141
El Buddy Film como espacio para la consolidación del continuum lésbico intergeneracional	151
CAPITULO 5:	
La abuelita del cine mexicano finalmente desmitificada	157
Después del cine de la época de oro	157
La visibilidad lésbica fuera de la pantalla	159
La construcción de la santidad de la madre posrevolucionaria	165
La madre cinematográfica de García recupera su humanidad	167
Adiós a la abuelita del cine de la época dorada	177
Sara García rescata su cuerpo de su leyenda	184
En conclusión	195
Bibliografía	199
Obras citadas	201
Filmografía	210

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

Teatro	214
Televisión	215

INTRODUCCIÓN

La aparición de Sara García en el cine en 1917 fue un evento azaroso. De acuerdo con las declaraciones de la propia actriz recopiladas por Fernando Muñoz en la edición bibliográfica especial de la revista *Clío* (1998), aun cuando la novedad cinematográfica llamaba su atención, lejos estaba de imaginarse que renunciaría a su posición como instructora en el colegio de señoritas de las monjas vizcaínas para llegar a convertirse en un ícono nacional. García espiaba la filmación de una película cuando el gran cineasta de la época Joaquín Coss le preguntó si quería trabajar, ella aceptó y a partir de ese momento comenzó a participar en el cine, sin cobrar honorarios en un principio. Inicialmente servía como extra o señorita de conjunto, la actriz no estaba segura si era lo mismo “pero el caso es que esto último sonaba muy bien, aunque sólo se trataba de ‘hacer bola’” (22). De esta forma, García nace como actriz en 1917 mediante sus no tan emblemáticas primeras actuaciones en las cintas *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, ambas dirigidas por Coss, así como en *La soñadora* de Eduardo “nanche” Arozamena. A partir de ese momento García consagró su vida a la actuación hasta su muerte en 1980.

De las más de cien películas en las que participó esta actriz se observan al menos tres etapas. Desde el inicio de su carrera en 1917 hasta el final de la década de los 40 comprende un período en el que García trabajó principalmente en dramas maternos. Sin embargo, su peculiaridad, aunque sutil por el momento, sobresale en la comedia y contrasta con las madres convencionales del cine nacional al interpretar a una matrona promiscua en *Abí está el detalle* (1940), así como a una mamá rara y despistada (porque es “extraña” inmigrante libanesa) en *El baisano Jalil* (1942). La siguiente etapa de su carrera abarca las décadas de los 50 y 60, ya consolidada como una de las grandes figuras del cine nacional, incluye a sus personajes más extravagantes pero también más emblemáticos. Este es el caso de la abuela machorra en *Dicen que soy mujeriego* (1949), la benefactora alcohólica de una hermosa rumbera en *La reina del mambo* (1950), la madre soltera—por convicción propia—en *El papelerito* (1950) y la distinguida señorita victoriana involucrada en una comunidad sáfica en *La tercera palabra* (1956) y en *Las señoritas Vivanco* (1959). La etapa final de su carrera comprende desde la segunda mitad de la década de los 60 hasta su última aparición en el cine en 1980, año en el que falleció. Pero, no sin antes haberse desmitificado a sí misma y a su iconográfico personaje.

La carrera de esta actriz dio fe del desarrollo de una nueva etapa en el país, una que sería marcada por la dualidad discursiva construida a partir de la representación de una utopía cinematográfica para disimular una caótica realidad, marcada por la desigualdad social.

Ella vivió los cambios del México porfirista a uno con sueños democráticos, que creció con una industria cinematográfica, desde sus inicios en la etapa muda hasta sus más osados proyectos modernos, supo adaptar su personaje a los nuevos cambios temáticos del cine: del melodrama familiar a la comedia [...], del cine de aventuras y policiaco al de luchadores, de los melodramas de rumberas al destape de los sesentas y el cine de ficheras. (Muñoz 8-9)

Sara García se convirtió en la representación iconográfica por excelencia de la maternidad posrevolucionaria mexicana. Un hecho digno de explorarse ya que por una parte esta distinción no surgió del recuerdo de sus personajes más convencionales. Por el contrario, la consolidación de su carrera se debió a la simpatía con la que el público recibió a sus personajes más extravagantes. Y por la otra, el apogeo de la notoriedad de García coincide con la época dorada del cine nacional. Este fue un período comprendido entre las décadas de los 30 hasta principios de los 60 cuando el cine no sólo entretenía, ya que mediante una estricta performatividad heteronormativa materializada por sus estrellas, también modelaba el comportamiento social ideal en la conciencia colectiva. Sin embargo, Sara García se distinguió entre el exclusivo círculo de figuras cinematográficas por la peculiaridad que caracterizó su interpretación de personajes femeninos convencionales, la cual se hizo más obvia a medida que afianzaba su estatus como la indiscutible abuelita del cine nacional.

La peculiaridad, rareza o queeridad—término que se empleará para describir la performatividad no heteronormativa de la actriz—que caracterizó el trabajo de García fue un reflejo de su propia identidad. Para la época, su falta de convencionalidad la distinguió por encima de otras actrices pero, también fue una proyección de sus experiencias personales. García fue una madre soltera, abiertamente lesbiana que paradójicamente se había convertido en—y continúa siendo—la representación del ideal de género femenino en el imaginario popular nacional. Por esta razón, el lesbianismo de

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

García no se aborda abiertamente en los varios documentos dedicados a la exploración de las diferentes facetas de su vida. A pesar de que la apertura su lesbianismo converge con debates actuales tales como la igualdad de derechos para la conformación de unidades familiares no heteronormativas, así como el esfuerzo para lograr la visibilidad histórica, social y cultural de la mujer.

En esta disertación se analiza la singularidad de la performatividad de género e identidad sexual de los personajes convencionales femeninos de esta actriz. Bajo un enfoque teórico queer se observa una problematización constante de las dicotomías posrevolucionarias absolutas, destinadas a naturalizar un orden social heteronormativo mediante la construcción de una realidad utópica en el cine nacional. De esta forma, la performatividad queer de la abuelita del cine mexicano expone las fisuras del discurso posrevolucionario, llevado al cine, a partir de la materialización del continuum visual sáfico que igualmente desarticula la exclusividad de la maternidad heterosexual, así como otorga visibilidad a la experiencia lésbica mexicana. Y al mismo tiempo, también deconstruye la normatividad binaria que define el género y la identidad sexual para reconfigurar las dinámicas de poder.

La performatividad queer de los personajes de García se explora a partir de un desdoblamiento entre la representación de un personaje convencional en la pantalla de cine y su propia construcción la identidad—a menudo queer—del mismo, independientemente de la diégesis o del guion cinematográfico. Para ello se marca una diferencia entre el performance, comprendido como la interpretación de un personaje en escena, y la performatividad de la identidad de género, la cual Judith Butler define como un proceso de repetición en el que se reproduce la normatividad pero, al mismo tiempo presenta la oportunidad para reconfigurarla.

La función del performance puede comprenderse desde varias perspectivas, que de acuerdo a los diferentes enfoques de estudio, incluso podrían resultar contradictorios. Sin embargo, Diana Taylor propone dos vertientes inquisitivas con respecto a la proyección del performance. Taylor cuestiona si el performance es exclusivamente un proceso de encarnación o si sobrepasa los límites corporales para problematizar las nociones tradicionales de la encarnación. Como parte de esta exploración, Taylor puntualiza que desde la perspectiva filosófica surgen los términos performativo y performatividad. La diferencia radica en la evolución semiótica del discurso. Así, Taylor explica que para J. L. Austin la enunciación de las palabras con-

lleva la dimensión performática de la acción; mientras Jacques Derrida cuestiona si la repetición de la enunciación puede retener su significado performativo si no existe un código lingüístico compartido. Asimismo, Taylor explica que Butler parte de las teorías de Austin y Derrida y acuña el término performatividad para definir un proceso social, en el cual la identidad sexual y el género se producen mediante la repetición de una norma. Pero, como parte de ese proceso, también se incluyen la subjetividad y la agencialidad cultural en la práctica del discurso normativo, y por esta razón la norma puede ser reconfigurada. Por consiguiente, Taylor infiere que lo performático—y la performatividad—se refieren menos a la representación y más al discurso que esta conlleva.

Así se explica el análisis bidimensional de la interpretación de un personaje en escena. Cuando una dimensión corresponde a la encarnación del mismo y la otra, a la conformación de su identidad, en la cual existe la posibilidad de reconfigurar la normatividad durante la repetición. En el caso de los personajes más peculiares de Sara García se observa la caracterización de una distinguida dama de cierta edad, vestida a la usanza victoriana, con blanca cabellera pero, con sagacidad verbal para revertir los discursos oficiales, al mismo tiempo que expresa una identidad de género no heteronormativa y materializa un discurso sáfico durante la repetición/caracterización de madres y abuelas.

Igualmente, la performatividad de los personajes de Sara García se define como queer porque facilita “a critical deconstruction of the assumptions of heteronormativity and compulsory heterosexuality and an inquiry into the foundations of any and all sexual ideologies” (Foster, “Of Gay” 151). Pero, de la misma forma también desarticula concepciones homofóbicas sobre la experiencia lésbica al desnaturalizar la definición de la misma en función de la jerarquización, que caracteriza la genitalidad gay o heterosexual. Por el contrario, la performatividad de García propone asociaciones verticales—que pueden consistir de dos o incluso más mujeres—que irónicamente restablecen el equilibrio socio-afectivo, en contraste con las interacciones convencionales heteronormativas. De hecho,

irony may also echo, as a way of reacting to a social formulation, the deconstructive inquiry of queer theory, such that what is ridiculed are the notions of gender stability

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

privileged virility, and decent heterosexuality that provided effeminacy and the whole range of social meanings it enacted with the shroud of social unacceptability. (Foster, “Of Gay” 151)

Como tal, la performatividad de queer de García hace uso de la ironía para exponer el vacío discursivo en el que se sustenta la naturalización del orden heteronormativo posrevolucionario. Y aunque su queeridad es evidente, su iconografía se insertó en el centro de dicotomías conductuales absolutas si causar ansiedad. El cómo esto fue posible se analiza a lo largo de cinco capítulos, en los cuales se contextualiza la queeridad de García en la paradójica dinámica entre la apertura hacia la modernización y la perpetuación retrógrada de las narrativas de raza, clase, género e identidad sexual encarnadas en la pantalla de cine.

En el capítulo uno se explora la unión temprana entre el cine y el estado en una simbiosis que dio como resultado la consolidación de la cinematografía mexicana apoyada en subsidios federales, así como la materialización visual de las narrativas oficiales por el *star system* mexicano. Así, las luminarias mexicanas modelaron performatividades sociales ideales, definidas por dicotomías absolutas que separaban la virtud y de la trasgresión. Sin embargo, Sara García insertó su queeridad en el centro de estos absolutos conductuales sin causar ansiedad. Esto se explica por una reversión discursiva que imposibilitó la asociación de un personaje materno convencional con cualquier manifestación queer. Como la encarnación de una madre, de una abuela o de una respetada solterona los personajes de García se asociaban con la asexualidad, ya sea por la edad avanzada o por la ausencia de la presencia masculina en su vida. Entonces, su rareza era vista como un elemento cómico, o bien como la certeza de la santidad por la falta de actividad heterosexual.

Además, los personajes queer de García no terminaban de ajustarse a la percepción del lesbianismo de la época. Ya que se trataba de una abuela “machorra” o una madre queer que, aunque su modo, también perpetuaba la performatividad materna convencional. Entonces, no se podía definir como lesbiana porque confirmaba una supuesta heterosexuality mediante la reproducción de la especie o, en su defecto su asexualidad por la ausencia masculina. En el México posrevolucionario, la regresión a la moralidad porfirista—equiparable a la época victoriana—hacía invisible la experiencia lésbica por la imposibilidad de reconocer la agencialidad sexual de la mujer.

Consecuentemente, la representación de la lesbiana se limita a la de una mujer disfrazada de hombre, que en cine nacional tenía la posibilidad de regresar a su condición “natural” femenina cuando era rescatada por algún personaje masculino, salvo afortunadas excepciones como los personajes queer de Sara García.

En el México posrevolucionario la heterosexualidad se convirtió incluso en una cuestión de identidad nacional. A tal grado que incluso se intentó borrar el recuerdo de la liberación sexual experimentada durante la Revolución Mexicana, al institucionalizar este suceso como producto de más puro machismo heterosexual. Este es un intento para descartar toda sospecha de actividad sexual transgresiva entre los valientes revolucionarios pero, también es un esfuerzo para eliminar cualquier indicio de las libertades logradas por las mujeres. Durante la Revolución Mexicana la mujer adquirió la suficiente agencialidad para abandonar el espacio privado y también para conformar comunidades autónomas en espacios homosociales, aún al lado de la presencia masculina. Incluso, existieron casos de travestismo y prácticas transgénero que se manifestaron sin censura. Pero, una vez concluida la Revolución surgió la necesidad de reinstaurar el orden social y por supuesto de restablecer el control patriarcal sobre la mujer.

El México posrevolucionario se define por la contradicción constante. Por ejemplo, mientras se da impulso a la industrialización, se abandona el campo propiciando grandes migraciones a los espacios urbanos, en donde las diferencias sociales se hacen abismales. De la misma forma, existe un movimiento artístico nacionalista que reproduce el discurso oficial—aunque involuntariamente también problematiza su dimensión heteronormativa—que contrasta con otro grupo de artistas que evaden el nacionalismo y en su lugar apuestan por la experimentación de nuevas influencias extranjeras. De cualquier manera, este es el período en el cual la queeridad mexicana finalmente comienza a emerger en la producción cultural, aun cuando el contexto está determinado por un esfuerzo sistemático para institucionalizar la heteronormatividad.

En el capítulo dos se explora la conformación de este corpus cultural, el cual problematiza la naturalización de la heteronormatividad posrevolucionaria a partir de la incursión de la producción queer de artistas e intelectuales en la alta cultura como es el caso del grupo de escritores de Los Contemporáneos, cuya estética y temas recurrentes contrastan con los

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

“masculinos” escritores de la novela de la Revolución. Obviamente, comienza a hablarse de una feminización en la escritura y a estigmatizarse la identidad gay, convenientemente indefinida hasta ese momento.

En el caso de las mujeres, se observa que visibilidad de un discurso sáfico en la producción de Nahui Olin (1893-1978), Pita Amor (1918-2000), Frida Kahlo (1907-54), Tina Modotti (1896-1942), Antonieta Rivas Mercado (1900-31), Nelly Campobello (1900-86) y Remedios Varo (1908-63), quienes consolidan su obra alrededor de la reapropiación del cuerpo, el deleite visual del cuerpo de la mujer, la celebración del placer y el rechazo a la construcción convencional del género femenino. Mientras tanto, en los espectáculos se observan zonas de ambigüedad en el travestismo y la interpretación de cuplés en las carpas. Y la reconfiguración de la construcción convencional del género femenino en la escena teatral en las compañías de Virginia Fábregas (1871-1950), Prudencia Grifell (1879-1970), María Navarro, María Tubau (1854-1914), así como las hermanas Isabelita (1906-85) y Anita Blanch (1910-83). Todas ellas divas del espectáculo con las que Sara García había compartido el escenario o le habrían brindado oportunidades para trabajar. Así, García se integró al poderoso grupo de mujeres que sentaron las bases hacia la consolidación del teatro mexicano durante las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, cuando estas divas incursionaron en el cine se encontraron con una industria al servicio del discurso posrevolucionario heteronormativo. Como resultado, salvo por la performatividad queer de Sara García en selectas películas, se observa un esfuerzo común entre realizadores y actrices para materializar la imposibilidad del lesbianismo en la sociedad mexicana.

En el capítulo tres se explora la consolidación del discurso sáfico visual de Sara García enmarcada en la constante desacreditación de la identidad no heteronormativa de la mujer mexicana en películas tales como *La monja alférez* (1944) o *Muchachas de uniforme* (1951), ambas basadas en historias abiertamente lésbicas, con finales heteronormativos forzados. En la primera película María Félix realiza una parca interpretación de Catalina de Erauso, aun cuando su personaje había vivido abiertamente su queeridad, la cual incluso había sido dispensada en su tiempo. En la segunda película, Marga López se encarga de librar las demostraciones de afecto de Irasema Dilián de toda sospecha lésbica, incluso cuando la historia original en la que se basa la versión mexicana expone la consolidación de un espacio homosexual sáfico como una representación de modernidad y resistencia hacia el autoritarismo. En contraste, el safismo de García se traduce en la resistencia

a la opresión patriarcal mediante la consolidación de asociaciones afectivas exclusivamente entre mujeres en *Las señoritas Vivanco*, la secuela *El proceso de las señoritas Vivanco* (1961), *La tercera palabra* (1956) y *La casa del farol rojo* (1971). Consecuentemente, la presencia del hombre se reduce a una representación redundante o fantasmagórica.

En el capítulo tres se emplea el término safismo para puntualizar la visibilidad de las asociaciones afectivas no heteronormativas entre las mujeres independientemente del tiempo, del espacio o de la presencia masculina. Mientras tanto, en el capítulo cuatro se alude al lesbianismo porque es un término de resistencia que expresa la continuidad de la lucha hacia la visibilidad histórica, social y cultural, así como el derecho para establecer unidades familiares no heteronormativas. De esta forma, en el capítulo cuatro se expande el discurso sáfico visual hasta la conformación de unidades familiares no heteronormativas bajo la protección de una madre lésbica. Por consiguiente se analiza la desarticulación de la naturalización de la maternidad heterosexual mediante los papeles de madre queer de Sara García, donde incluso es posible contrastar la maternidad fallida de la mujer heterosexual con la estabilidad afectiva de la maternidad lésbica de García en *El papelerito* (1951) y *Dicen que soy mujeriego* (1949).

Asimismo, la madre lésbica de García expresa control sobre su cuerpo y consecuentemente representa la maternidad como una elección voluntaria y no como la inmanencia de un cuerpo bajo el poder patriarcal. De la misma forma, la maternidad lésbica de García también problematiza las bases del privilegio masculino desde sus inicios. Es decir, García evita los intentos de subordinación del hijo, que en su adolescencia oprime a la madre como parte del aprendizaje de su “derecho” de género. Ni la bondadosa anciana de *El papelerito* permite que los adolescentes a su cuidado perpetúen la jerarquía patriarcal al llamarla abuela; ni la simpática abuela tirana de *Dicen que soy mujeriego* se somete a los caprichos de su nieto, interpretado por Pedro Infante, la encarnación del machismo por antonomasia. Más aún, la queeridad del personaje de García expone la ineptitud del nieto al infantilizarlo constantemente.

Finalmente, el capítulo cinco está dedicado al análisis del proceso desmitificador que caracterizó los últimos años de la carrera de García. La actriz desmitificó a las santas madres y doblemente sacrosantas abuelas que la había convertido en el símbolo nacional de virtud asexual. La actriz rescató su humanidad de su propia leyenda en *¿Por qué nació mujer?* (1970) donde la madre finalmente expresa ira ante la indolencia de los hijos. En *Fin de*

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

fiesta (1972) García es una refinada dama que se hace acompañar en todo momento por una misteriosa adolescente, cuya relación nunca se define. Asimismo, sobresalen las escenas en las cuales la dulce abuelita del cine nacional asesina fríamente al amante de su hijo gay. En *Mecánica nacional* (1971) el personaje de García pierde la santidad de su cuerpo y la propiedad de su iconográfico personaje de madre porque es una abuela flatulenta y mal hablada que además muere por una combinación entre una severa indigestión y una congestión alcohólica. En *La vida difícil de una mujer fácil* (1977), respetuosamente contrata los favores de una prostituta para su tímido nieto en escenas que desestigmatizan la dicotomía femenina de vistosidad y pecado. Y finalmente, en *Sexo contra sexo* (1980) el personaje de García reconfigura las narrativas que subalternizan la discapacidad y la asexualidad de la edad avanzada porque interpreta a una anciana manipuladora sacaborrachos, cuya silla de ruedas es impulsada por una hermosa mujer.

De esta forma, Sara García cierra el ciclo de queeridad que hizo de su performatividad en pantalla una extensión de sus propias circunstancias personales, con su característico sello agencial que la dotó de la adoración inamovible de su público. Tanto Sara García como el recuerdo del cine nacional continúan vigentes en el imaginario popular. En la actualidad, junto con el cine de oro, la imagen de esta actriz representa la nostalgia por la tradición de los tiempos pasados menos complejos, en los cuales las utopías fílmicas se confundían con la cruda realidad social posrevolucionaria.

CAPÍTULO 1

La consolidación del cine de la época de oro, el discurso posrevolucionario y Sara García

El público de vanguardia en rigor no existe, y en su conjunto, el cine mexicano de un periodo, la Época de Oro del cine mexicano, es cultura popular, porque unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de la canción, estilos de habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología alza en vilo, “a todo lo que permite la pantalla”; en suma, todo lo que en un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana.

Carlos Monsiváis, “Función corrida”

La unión temprana del cine con el estado

El cine mexicano ha estado ligado al discurso oficial del estado desde sus orígenes. Fue por especial interés de Porfirio Díaz, cuya dictadura se había caracterizado por la constante búsqueda de la innovación tecnológica y abrazo del positivismo, que México da la bienvenida por primera vez al cinematógrafo en 1896. En *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano* (2004), Federico Dávalos afirma que a escasos siete meses de que el cinematógrafo se hubiera presentado en Francia, el presidente Díaz y su familia recibieron en privado a Claude Ferdinand Bon Bernad y a Gabriel Veyre, enviados de los hermanos Auguste y Louis Lumière para ser partícipes de la proyección de imágenes en movimiento por primera vez. Díaz quedó tan impresionado con el cinematógrafo que a la semana siguiente auspició la presentación de esta nueva maravilla tecnológica a los periodistas y científicos sobresalientes de la época.

Sin embargo, el interés del general Díaz por el cinematógrafo sobrepasaba la curiosidad por la innovación tecnológica. Díaz percibió el gran potencial del cine como órgano difusor ideológico. De hecho, el mismo presidente se convirtió en la primera estrella mexicana para aprovechar “las ventajas propagandísticas de que su imagen filmada se difundiera a lo largo y ancho del país y del mundo” (Dávalos 14). Consecuentemente surge una alianza entre el cine y el estado, en la cual el cine serviría para proyectar el

discurso oficial y el estado patrocinaría el desarrollo de la industria cinematográfica. De esta alianza inicial sobresalen cortometrajes en los que el general Díaz aparece ya sea en escenas cotidianas o presidiendo actos oficiales. Sin importar la situación, estos cortometrajes servirían para mantener la vigencia de su imagen y de paso confirmar el alcance ilimitado de su poder.

Entre las múltiples oportunidades en las que Díaz accedió a ser filmado sobresalen escenas como las de su paseo a caballo por los jardines de Chapultepec¹, o *El presidente de la república con sus ministros el 16 de septiembre en el castillo de Chapultepec*, ambos cortometrajes filmados en 1896 por Veyre. Posteriormente Díaz comenzaría a emplear el cine para difundir sus apariciones públicas para inaugurar rutas ferroviarias o la puesta en marcha de obras públicas. Estos cortos contribuyeron a la naturalización y difusión de las narrativas de poder y progreso, las cuales consistían en vacíos discursos porfiristas, con un poderoso medio de difusión, que serviría para trivializar la desigualdad social, convirtiéndola en un espectáculo que, a su vez, naturalizaría el orden de las estructuras de poder en el imaginario de una audiencia ávida de ser partícipe de la novedad cinematográfica.

En una primera etapa, el emergente cine mexicano consistió en la filmación de escenas cotidianas que desembocaron en el desarrollo de documentales, cuyos temas centrales consistían en actos públicos, viajes, paisajes rurales y elementos costumbristas. Estos primeros cortometrajes incluían cuadros en los que las imágenes contrastantes entre indígenas, revolucionarios y clase privilegiada continuaban perpetuando discursos de raza, clase social, y por supuesto de género, con la diferencia de que hasta ese momento no se había contado con la tecnología con la capacidad de poner al alcance del espectador imágenes captadas en lugares recónditos de la República Mexicana.

De entre los pioneros del cinematógrafo, dedicados a la recolección de escenas cotidianas sobresale Salvador Toscano Barragán, quien desde muy joven fue el responsable de filmar memorables imágenes que más tarde se convertirían en un registro histórico de la evolución política y social del principio del siglo XX. A la recopilación de los interminables ro-

¹ En este video se puede ver al presidente Díaz como portador de la tradición patriarcal en contraste con algunos ciclistas, de entre los cuales se pueden contar mujeres, como el contraste de la modernidad. Este video se encuentra disponible en el portal de *Youtube*.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

llos de cinta filmados por Toscano se debe la consolidación de largometrajes tales como *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1916* (1916), *Las fiestas del centenario de la consumación de la Independencia de México* (1921), y sobre todo la narración de los hechos que llevaron al asesinato de Francisco I. Madero en *La decena trágica en México* (1913). Sin embargo, Barragán es mejor conocido por su obra póstuma titulada *Memorias de un mexicano* (1950). Este largometraje, bajo la dirección de Carmen Barragán, hija del cineasta, recoge memorables episodios del ritual mexicano callejero, la creciente vida urbana y la decadencia de las áreas rurales, pero hace énfasis en las imágenes de caudillos, revolucionarios y personalidades de la política quienes se convertirían en míticos pilares de la construcción de la identidad nacional.

A pesar del apoyo oficial, el inicio de la industria cinematográfica fue difícil. El cine mexicano se inicia como un proyecto trashumante porque no existía la infraestructura necesaria para ni para la distribución, ni para la exhibición de cintas, sobre todo en pequeñas comunidades alejadas de los centros urbanos. Además, la carencia de recursos hacía que la filmación de películas fuera limitada y el número de copias muy reducido. Por esta razón cargar los pesados equipos de proyección de lugar en lugar con el fin de llevar el espectáculo hasta los lugares más recónditos de la República Mexicana resultó ser una alternativa. Dávalos sitúa el apogeo de la trashumancia cinematográfica entre los años 1900 y 1906, periodo en el que

los empresarios y camarógrafos de la nueva industria, organizados en pequeñas compañías casi siempre familiares, filmaban aspectos y acontecimientos de los lugares donde llegaban a ofrecer sus funciones, y acopiaban vistas que a su vez presentaban en otras partes. (16)

Esta fue una decisión trascendental porque a la vez que el cine alcanzó mayores audiencias, también fue posible enriquecer el repertorio de imágenes al filmarse lugares y gentes de los que nunca se había oído anteriormente. Asimismo, estas nuevas imágenes podían ser vistas tanto en ciudades como en otras comunidades igualmente alejadas. De esta forma, la población comienza a hacerse consciente de la existencia de otros individuos que pese a sus diferencias culturales compartían el territorio nacional. Aunque en este período de tiempo no se puede hablar del principio de una idea de consolidación de una identidad nacional compartida, sí se puede

determinar referentes culturales en común que comenzaban a conocerse a través del cinematógrafo.

A medida que se va revelando el alcance de la nueva maravilla, y sobre todo su popularidad para audiencias de todas las clases sociales, entonces el cine se convirtió en un órgano difusor ideológico con la capacidad de moldear la percepción de su público. En *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]* (2011) Rosario Vidal ejemplifica lo anterior en los pormenores detrás de la filmación de *El automóvil gris* (1919), dirigida por Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs. Esta película marcó un hito en el cine de esta época porque es una producción serial que materializó la transición de la filmación de escenas cotidianas, a la producción una ficción estrechamente relacionada con la realidad social de la época. La trama de esta película se basa en los hechos delictivos cometidos por una banda de asaltantes que aterrorizó a la ciudad capital durante 1915. Vidal advierte que esta película exhibe la peculiaridad de haber sido patrocinada por el general Pablo González con el objetivo de promover su candidatura a la presidencia para el período 1920-1924. En su calidad de jefe militar de la Ciudad de México durante el turbulento año de 1915 (fecha en que se sitúa la trama de la película), el mismo González había sido asociado “a una serie de robos, asaltos y vejaciones cometidas por una banda que utilizaba uniformes carrancistas y un automóvil color gris”. Entonces González patrocinó esta película para que el actor que lo personificara en escena lo deslindara de su presunta relación con la banda de saltantes y al mismo tiempo pudiera proyectar la imagen de un hombre respetable, “capaz de gobernar dignamente el país” (Vidal 109).

El nacionalismo mexicano y cine de la época de oro

En los años subsecuentes a la caída de la dictadura porfirista, el cine serviría para la difusión de discursos emanados de las diferentes fracciones políticas antes, durante y en las décadas inmediatas a la Revolución Mexicana. Durante la lucha armada los enfrentamientos y la vida cotidiana de ambos bandos fueron el objetivo a filmar en diferentes documentales tales como las producciones de los hermanos Salvador Alva, Guillermo

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Alva, Eduardo Alva y Carlos Alva², *Insurrección en México* (1911) o *El viaje del señor don Francisco Madero de Ciudad Juárez a esta Capital*

(1911). De hecho, el documental fue el tipo de producción recurrente, aunque también se produjeron películas de ficción entre las que se pueden contar *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec* (1907) de Manuel Noriega y *El grito de Dolores* (1907) del actor Felipe de Jesús Haro. Sin embargo, propiamente hablando de un tipo de producción que exhibiera las características de las películas del cine nacional o cine de la época de oro³, ésta se inicia a partir de las producciones realizadas en 1917.

Este año se toma como referencia en el contexto cinematográfico porque indica el cese “oficial” de la lucha armada mediante la redacción de la Constitución Mexicana, dada a conocer oficialmente el 5 de febrero de ese año, y la llegada al poder de Venustiano Carranza quien impulsara al cine como una muestra de arte nacional. Vidal afirma que el carácter nacional del cine puede constatarse por

la creación, por orden presidencial, de una cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica como parte de los planes de estudio de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral; la edificación de un estudio de cine en las azoteas de la misma institución y la compra, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de un aparato cinematográfico y de material virgen. (101)

² Salvador Alva, Guillermo Alva, Eduardo Alva y Carlos Alva (Hermanos Alva), nacen en Michoacán. Reconocidos como documentalistas sobresalientes de la primera época del cine mexicano, en 1905 se inician en el cine como exhibidores junto con su tío y colaborador más cercano Ramón Alva Romano, para después asociarse con Enrique Rosas, pionero en el medio.

³ A pesar de que desarrollan diferentes técnicas y conceptualizaciones estéticas por los directores más influyentes como Fernando de Fuentes, Emilio “El Indio” Fernández o Ismael Rodríguez, las películas filmadas durante el período conocido como la época de oro básicamente se construyen alrededor de una historia del amor heterosexual y de sus implicaciones ideológicas para la construcción de la mexicanidad. De hecho, este es el tema recurrente en todos los géneros que se desarrollan en la época como son la comedia, el melodrama, el cine de rumberas, el indigenismo y la comedia ranchera. El anterior, es el género prevalente en el cine nacional y se caracterizó por plasmar en las pantallas la romantización de una vida bohemia del campo irreal, en contraste con la caótica realidad social posrevolucionaria.

Con el estímulo del gobierno y la tensa calma entre las diferentes fracciones políticas se crearon las oportunidades para obtener los insumos necesarios para filmar. Sin embargo, el avance de la industria cinematográfica en México, en comparación con la velocidad en la que se desarrolló en la escena mundial, quedó relegada a la experimentación, la cual dio como resultado películas híbridas entre la expresión del nacionalismo y la imitación del cine francés, italiano, alemán y sobre todo el norteamericano. Esto se debió en parte a la censura gubernamental que veía en el cine a un aparato de difusión ideológico más que a una empresa con gran potencial económico. Asimismo, el rezago del cine mexicano también se debió a que en México no se podía costear el mismo tipo de infraestructura de los estudios Universal, Paramount, Twenty Century Fox, Metro Goldwyn-Mayer o Columbia en los Estados Unidos.

Por esta razón, los cineastas mexicanos participaron limitadamente de los avances tecnológicos de la época que comenzaban a apostar por la sonorización de las películas a partir de la invención del sistema sonoro TriErgon en 1918. No obstante, si bien los insumos necesarios escaseaban, esta carencia se compensó con un contundente nacionalismo que las casas productoras exhibían aún en el nombre de las mismas. Sólo por mencionar algunos ejemplos se pueden contar entre ellas a:

El Águila films, Anáhuac Films, Azteca Films (que pronto cambiaría su nombre a Azteca Film), Aztlán Film, Ediciones Águila Films, Films Colonial México, México Film o Cuauhtémoc Film, México Lux, Popocatépetl Film, Chapultepec Film y Quetzal Films, y algunos de sus logotipos que mostraban grecas, águilas, calendarios aztecas y chinas poblanas. (Vidal 110)

Estos nombres respaldaban una iniciativa para institucionalizar las imágenes recurrentes que habían inundado las primeras proyecciones filmicas: secuencias de imágenes que a manera de olios se daban a la tarea de establecer un distanciamiento de la barbarie que se había desatado durante la Revolución, con miras hacia la construcción, al menos en la ficción, de un México más “civilizado,” caracterizado por imágenes vernáculas que construían una visión utópica de la vida del pueblo mexicano. En otras palabras, el cine mexicano contribuyó a la consolidación de un nuevo tipo de patriotismo mediante la transformación de la caótica realidad social en la

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

visión de un México que pudiera insertarse en la modernidad que caracterizaba la escena internacional a principios del siglo XX. De esta forma el cine comienza a proyectar un discurso de sentido de pertenencia y orgullo nacional mexicano que se distancia (al menos por un momento) de la acción de las armas y en su lugar se concentra en el esfuerzo por hacer de México un país cosmopolita con aires (al menos en apariencia) de modernidad. Este anhelo de fomentar este espíritu de internacionalidad, se refleja en el cine mudo mexicano, que en una primera instancia, encuentra en el cine italiano a su mayor influencia estética. Dávalos explica que

los primeros largometrajes mexicanos de argumento intentaron imitar al muy popular cine italiano de las grandes divas—[Pina] Menichelli, [Francesca] Bertini, [Lyda] Borelli, entre otras,—los tormentosos melodramas en los altos círculos de la burguesía y las espectaculares escenificaciones de ambiente romano. (27)

Este es el caso de la película *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) de Ezequiel Carrasco, inspirada en *Il fouco* (1915) de Piero Fosco. Estos formatos, al ser traducidos al contexto mexicano por realizadores nacionalistas, se convertían en una utópica representación de lo que la actriz y productora Mimí Derba definía como “las verdaderas costumbres mexicanas” (Dávalos 30).

Con todo, es necesario aclarar que Derba se refería a una limitada visión del diverso panorama social mexicano, puesto que en sus primeras producciones “progresistas” Dávalos afirma que “sólo se imitaron las tragedias pasionales importadas de Francia e Italia” (30). Precisamente así se conciben *En defensa propia*, *Alma de sacrificio* y *La soñadora*, todas filmadas en 1917 por la casa productora Azteca Films, propiedad de Derba. Todas estas producciones excluyeron cuidadosamente a las clases marginales y a los grupos sociales no convencionales en pos de la construcción de una imagen civilizada y sofisticada (europeizada) del país. Sin embargo, el énfasis en la preservación de las costumbres porfirianas y el profundo sentido religioso más bien expusieron el atraso social en el que vivía la sociedad mexicana.

Consecuentemente, la caracterización y la performatividad social de los campesinos, indígenas e inmigrantes de las provincias a la capital, fueron transformadas en un espectáculo vernáculo cinematográfico. Asimismo, esta construcción vernácula se sustentó en la proyección de una

narrativa costumbrista que fue aplaudida por una audiencia en proceso de alienación porque

[l]a sala de cine fue en las primeras décadas del siglo sitio privilegiado que, al aislar, temporalmente al espectador de cualquier otra sensación de su entorno, convirtió a la cinematografía en la fábrica de sueños e ilusiones, en el templo del escapismo, en un rito cotidiano, amo del tiempo libre y madre de todas las realidades virtuales. (Dávalos 28)

De esta forma el cine se convierte en un nuevo espacio en el que tanto realizadores como espectadores construirían una realidad social más amable que más adelante sobrepasaría al espectáculo vernáculo para proyectar las narrativas oficiales que construirían los modelos conductuales que normatizarían la performatividad de la mexicanidad.

El discurso posrevolucionario y el emergente cine nacional como un binomio didáctico melodramático

Con su creciente influencia en las masas, el cine se convirtió en un elemento propicio para la difusión ideológica posrevolucionaria. En efecto, el cine de la época de oro fue el encargado de moldear melodramáticamente la conciencia nacional mexicana mediante su marcado carácter didáctico. En *El cine mexicano, la otra escuela: educación y valores en las películas mexicanas* (2009) Rosario Izaguirre afirma que el cine mexicano educa tanto en la formación de valores, como en el proceso de consolidación de la identidad nacional de sus espectadores porque

adentrarse en las formas del cine y sus formas de relación establecida con su público en las circunstancias históricas del México posrevolucionario muestra un proyecto perfilado en educar a una ciudadanía en un espacio público, donde debe reconocer los valores emitidos por las instituciones y el papel del estado. (42)

El objetivo del discurso posrevolucionario fue la reunificación del país mediante la interiorización de una nueva forma de performatividad de

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

la mexicanidad, que sirviera como un punto de convergencia. Esta necesidad surge a razón de que el México posrevolucionario se encontraba muy cercano al recuerdo de la barbarie de lucha armada que había simbolizado el patriotismo hasta ese momento. Pero, en una época posterior la imagen sangrienta de la Revolución obstaculizaba el avance de la modernidad. Ante esta encrucijada en la que el discurso oficial aún evoca la memoria revolucionaria para fomentar el patriotismo, pero también apuesta por la pacificación entre posturas ideológicas antagónicas rezagadas de la lucha armada, el cine surge como el medio para que

the vernacular constructed during the proacted military and political struggle was reintegrated with historical forms of visualizing Mexican culture and identity to consolidate and official state discourse and project a renewed nationalist and modernist image of Mexico at home and abroad. Initially the revolution vanished from the screens. (Pick 3)

Aunque el tema revolucionario no desapareció por completo del cine como afirma Zuzana M. Pick, al menos sí lo hicieron las imágenes que proyectaran la crudeza de la injusticia social, el sin sentido de la violencia, el ejercicio de la sexualidad sin restricciones heteronormativas y las aún abismales diferencias sociales. Y si se lograran infiltrar, todas estas irregularidades se convertirían en elementos circunstanciales, la cuales mediante la integración del melodrama incluso llegarían a transformarse en sublimes muestras de nacionalismo y hasta de modernidad. Esto es porque la utopía mexicana fílmica se consolidó a partir de

the transformation of traditional images into nationalist icons in the post revolutionary period is evidence that Mexican modernism, rather than an absolute break, involves a cultural and discursive rearrangement of the already existing visual signifiers of nation, identity and modernity. (Pick 5)

Fernando de Fuentes filma *Allá en el Rancho Grande* (1936) bajo este precepto. La película se desarrolla alrededor de un triángulo amoroso for-

mado por el hacendado (Felipe), su capataz (Martín) y una humilde huérfana (Crucita). Los tres protagonistas crecieron juntos en la hacienda, por lo que existe una estrecha amistad entre Felipe y Martín, quien está enamorado en secreto de Crucita. Por cumplir con un encargo de Felipe, Martín deja la hacienda por unos días, lapso de tiempo que la Madre de Martín aprovecha para intentar venderle la virginidad de Crucita a Felipe. Obviamente, el acto no se llega a consumir y al final Martín y Crucita se casan con la bendición de Felipe. En esta película se perpetúan tanto las abismales desigualdades sociales así como el poder absoluto de los hacendados sobre las vidas de los peones; precisamente la situación que orilló a que tantos hombres y mujeres escaparan de las haciendas y de sus interminables deudas en las tiendas de raya para unirse al movimiento armado. Sin embargo, después de musicalizar el drama heteronormativo y afianzar los vínculos homosociales entre el patrón de la hacienda y el capataz, *Allá en el Rancho Grande* se convirtió en un ícono que determinó el modelo a seguir para los siguientes filmes que continuarían moldeando la performatividad de la mexicanidad en la utopía social posrevolucionaria.

El melodrama fue el elemento más recurrente en el cine de la época de oro porque apareció en un período histórico social en el que la crudeza de la cotidianidad creó la necesidad de fabricar una realidad utópica gobernada por la exaltación de los sentimientos más sublimes. Julia Tuñón afirma que el melodrama literalmente se “refiere a la música, que acentúa y expresa las emociones que muestra la imagen” (*Cine y cultura* 97). Sin embargo, en el cine nacional el melodrama sobrepasó su relevancia como elemento diegético porque

pese al discurso laico [posrevolucionario], los elementos de la tradición se manifiestan en supuestos religiosos, como aquel que hace del perdedor en el mundo terrenal el futuro ganador del paraíso, el que considera los enemigos fundamentales del ser humano a los placeres, la ambición, el demonio y la carne, el que cree en el triunfo de la virtud y el castigo del vicio, en la diferencia y jerarquía social, como si fueran algo natural y obligado, y en un mundo caótico e injusto, sin orden legal ni estatal, que obligue a la resignación y requiera la esperanza. (*Cine y cultura* 98-9)

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

Por su parte, en “Tears and Desire: Women and Melodrama in the “Old” Mexican Cinema” Ana M. López explica que el melodrama también integra las tres grandes narrativas que construyen la mexicanidad: religión, nacionalismo y el deseo de modernidad. En su forma más básica, como un género que apela a las emociones del espectador exacerbando la intensidad de la trama, así como la interpretación de los personajes, el melodrama educa al público sobre la base de la subliminalidad de las emociones humanas.

Más aun, las tres grandes narrativas a las que se refiere López mitificaron el sentimentalismo como la base del nacionalismo identitario, el cual consiste en la interiorización de la mexicanidad y el compromiso social mediante la performatividad de la misma. De hecho, en “Tales of Sound and Fury” Thomas Elsaesser puntualiza que la función mítica del melodrama “[...] lies in the structure and articulation of the action, not in a psychologically motivated correspondence with individualized experience” (69). De esta forma la performatividad de la identidad nacional proyectada en el cine se definió en términos conductuales que determinaron ya sea la pertenencia o la trasgresión de acuerdo al “modelo de mexicano ideal”, el cual Carlos Monsiváis define como:

el criollo (de preferencia) o el mestizo lo más emblanquecido que se pueda. Debe ser ostentablemente católico de vida familiar austera (con licencias), profesionista, nacionalista a sus horas, americanizado para que no se le considere naco. ... Es machista, clasista, homofóbico y racista, y está convencido: la culpa de la pobreza la tienen los pobres por flojos y los indios por no renunciar a sus tradiciones. (*Que se abra s/p*)

Visto de esta forma se cumple con la performatividad de la mexicanidad posrevolucionaria mientras más cerca se esté del modelo del mexicano ideal descrito por Monsiváis. Sin embargo, debido al sentimentalismo constantemente alimentado con el melodrama, el espectador se embarca en un romance con este modelo conductual sin importar hasta qué grado logre reproducirlo. Consecuentemente, el público ignora las narrativas que naturalizan la desigualdad social para entregarse a la emoción. Además

[t]he persistence of the melodrama might indicate the ways in which popular culture has not only taken note of social crises and the fact that the losers are not always those who deserve it most, but has also resolutely refused to understand social change in other than private contexts and emotional terms. [...] But it also meant ignorance of properly social and political dimensions of these changes and their causality, and consequently it has encouraged increasingly escapist forms of mass entertainment. (Elsaesser 72)

El espectador se aliena con las melodramáticas imágenes de sus estrellas porque son el reflejo del sufrimiento compartido. En *A través del espejo. El cine mexicano y su público* (1994), Monsiváis afirma que el melodrama es

el escaparate donde se acomodan y se “ennoblecen” los rasgos de la moral tradicional. En el estremecimiento se identifica a lo sublime: compadecer a los ricos, aceptar a la pecadora, reconocer en la pobreza a un envío del cielo. [Y aprovechando de paso la materialización de esfuerzos en conjunto, el melodrama también le envía un claro mensaje al espectador que dice:] No mirarás a nadie fuera de tu clase social, aceptarás que –moreno o renegrido- el color de tu piel te maldice, ofrecerás tus esperanzas a la conformidad. (111)

El melodrama en el cine mexicano, ofreció al espectador una guía ilustrada para aprender sobre la aceptación y sacrificio en aras de un bien más grande (religión, nacionalismo o modernidad). Esto se observa en películas como *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez, en cuyas escenas la pobreza es una experiencia sublime que llama al heroísmo y la solidaridad de la que carecen los “pobres” ricos. Rodríguez revierte el privilegio del goce de las clases privilegiadas, las cuales son envilecidas y obviamente tiene que sufrir como se demuestra en la secuela *Ustedes los Ricos* (1948), mientras que los pobres son enaltecidos al vencer todas las vicisitudes que sus mismas limitaciones económicas y educativas propician.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Otros casos similares son *Con los Dorados de Villa* (1939) de Raúl de Anda y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes; melodramas revolucionarios en los cuales el sacrificio sin sentido de vidas se justifica mediante el sentimentalismo nacionalista que a su vez disimula el hecho de que la Revolución levantó un estado absolutista porfirista, para reemplazarlo por un salvaje caudillismo. Monsiváis afirma que la construcción de la patria utópica implicó un gran cúmulo de sacrificios. Sin embargo, el producto de dicha entrega, que pudiera entenderse como un mejoramiento de las condiciones de vida del país, continúa negándose a hacerse presente, por lo que resultó un consuelo entregarse por completo al sentimentalismo de la fábrica de sueños, materializadora de falacias nacionales en las que sí no hay avance, al menos hay felicidad, esperanza y resignación.

Asimismo, Monsiváis puntualiza que la mimesis proyectada en la pantalla fue una representación de las situaciones cotidianas que, además de los sentimientos, recogió tanto las creencias populares, así como los miedos sociales convirtiéndose en un espejo de la realidad en la que el espectador pudo ver su propio reflejo.

Entre 1920 y 1960 el cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, el otro método de ilusionarse con los ojos abiertos, el otro pueblo natal, la otra ciudad en donde se vive y se goza y se padece... El público se deja “adoptar” casi literalmente por el cine, y comparte sus filias y fobias: las ganas de conmovirse para sentirse vivos, el desprecio o la indiferencia por la calidad técnica, el antiintelectualismo, el sometimiento a los tradicionalismos, moralismos, la mala dicción, la demagogia patrioter, la mirada fija en la modernidad. (*A través* 65)

A medida que la industria fílmica se fortalece, el cine se convierte en el referente cultural porque construye su verosimilitud a partir de la imitación de la vida cotidiana. Con el estreno de la versión sonora de *Santa* (1931), dirigida por Antonio Moreno, se termina de consolidar la ilusión de que existe una mejor realidad en las imágenes y sonidos proyectados en la pantalla.

Con el paso del cine mudo al cine sonoro se solidifica la certidumbre: lo que sucede en la pantalla es la realidad

más real. No nos rechaza, nos permite la identificación instantánea, se dirige en primera instancia a nosotros, nos hace compartir su idea de nación, familia y sociedad. (Monsiváis, *A través* 68)

Hablar acerca del cine nacional mexicano en términos del mecanismo didáctico constructor de la mexicanidad implica referirse a la época dorada que comenzó a partir del primer intento bien logrado⁴ del cine sonoro en la década de los 30 hasta su declive a medianos de los años 60⁵. El cine de la época de oro obtiene esta denominación por la nostalgia de aquel tiempo cuando el cine mexicano ocupaba un rol prioritario en el imaginario colectivo. Un período en la construcción de la identidad posrevolucionaria habitada por estrellas, deslizándose en escenarios emanados de la imaginación de realizadores que se daban a la tarea de construir un México mítico, utópico, un lugar y tiempo que nunca existió. Leonardo García entiende el cine de oro como un espejismo sobre el espejo, ya que

[s]i bien todas las cinematografías cuentan con mitologías abundantes, la nuestra ha reunido una de las más nutridas y contradictorias frente a la realidad. Prácticamente todos los aspectos de la vida nacional han pasado por un denso filtro de mistificación. [Porque] En el cine mexicano, la visión realista o incluso desmitificadora no ha sido muy bien recibida. (225)

Precisamente son los intentos por la integración de los toques de realidad y el alejamiento del melodrama los que irrumpen el romance entre el público y la pantalla de luces y sombras. A partir de la década del 60 en el cine mexicano se diversifica, y surge una nueva generación de directores

⁴ Esta película representó el esfuerzo de la industria mexicana por la creación de un cine dirigido hacia un público que no podía verse reflejado en las cintas hollywoodenses. Aunque tanto los recursos como la estética de filmación y la protagonista de esta película venían de Hollywood las imágenes del México rural conquistaron al espectador. Véase <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/santa1.html>

⁵ No existe un acuerdo entre los críticos de cine para citar un año específico. Por ejemplo, Carlos Monsiváis y Leonardo García Tsao ubican el final de la época de oro a medianos de la década de los años 50, mientras otros críticos, como Rafael Aviña suponen como límite el inicio de la década de los años 60.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

que adopta nuevos géneros del cine extranjero. En *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (2004) Rafael Aviña afirma que

[s]urgen géneros insólitos, como el cine de luchadores y el fantástico, con Fernando Méndez a la cabeza; los primeros y mojigatos desnudos; el cine de regaño a los adolescentes; y los famosos “caballitos⁶”. A su vez, comienzan a quedar en el olvido [...] los exhibidores del cine errantes (15).

Antes de los años 60, el cine se había convertido prácticamente en el eje de la vida social de los mexicanos, de tal forma que existía una gran demanda para llevar las cintas a cualquier punto de la república mexicana, de ahí incluso la necesidad de los exhibidores trashumantes. Pero cuando el cine comienza a diversificarse el público deja de verse reflejado en él y en su lugar comienza a volcarse hacia la televisión. A partir de la década del 60 el melodrama nacional se muda hacia la creciente industria televisiva y son las telenovelas las que toman el lugar que hasta ese momento había tenido el cine.

Una vez más ocurre una migración de artistas y realizadores, tal como se suscitó en la transición del teatro al cine, ahora las estrellas del cine se trasladaban a la pantalla chica. Y aunque los melodramas familiares continuaban recurriendo a la exaltación de los valores nacionales materializados en el fervor por la virgen de Guadalupe y el orgullo nacional, la telenovela no logró deslumbrar la imaginación colectiva al grado que el cine lo hiciera en su momento.

Con el advenimiento de nuevos géneros singularmente copiados del extranjero por los cineastas se inicia un período en el cine mexicano rico en experimentación pero paupérrimo en calidad. Ya para los años 70, de

⁶ Imitaciones de las películas de vaqueros norteamericanas, conocidos como los *chilli western*. Lo temas recurrentes de estas cintas fueron la Revolución Mexicana, bandidos mexicanos y la frontera entre norte México-EEUU. A este género pertenecen cintas como *Pistoleros de la Frontera* (1967) protagonizada por Jorge Ribero, *Jinetes de la Llanura* (1966) por Regina Torné, y *Los desalmados* (1971) en la que comparten créditos Hugo Stiglitz, Mario y Fernando Almada. Estos últimos actores iniciaron sus carreras en los *chilli western* mexicano y consolidaron el reconocimiento del público en cintas de narcotraficantes, la evolución del *chilli western* mexicano.

entre ridículas producciones de vampiros, intentos de ciencia ficción⁷ y la versión a la mexicana del cómic en el género de las películas de luchadores, resalta el surgimiento de un cine dedicado a la explotación esperpéntica de las clases populares. Este género retoma el cine del cabaret de la época de oro y se convierte en el denominado cine de ficheras⁸. Un género en el cual los personajes principales son las vedettes, las prostitutas y las ficheras que crean un espacio homosocial en el que se hacen acompañar por extravagantes personajes gays, pero la relación lésbica se encuentra inmersa en un estado de invisibilidad. De vez en cuando se dejan ver destellos sáficos, pero no tan claros como los que iluminaron las pantallas plateadas de la época de oro.

Aun así, el cine de la época de oro, aunque tenue, continuó siendo un referente obligado porque de él se recicla el melodrama para apelar una vez más a los sentimientos más profundos del público mexicano. En el marco de esta reinterpretación del melodrama del cabaret y las prostitutas se filma en 1971 *La casa del farol rojo* dirigida por Agustín P. Delgado. Esta película se diferencia del cine de ficheras porque prolonga el género melodramático del cabaret y revisita el safismo disimulado del cine de la época de oro.

El cine de cabaret y de callejeras [durante la época del cine de oro] ha respondido, por lo general, a un esquema prácticamente común: una jovencita provinciana y de ori-

⁷ El cine de ciencia ficción mexicano se caracterizó por la conjunción de diferentes elementos discordantes. Sin lugar a dudas el elemento recurrente fue la inserción de populares figuras de la lucha libre como protagonistas combatientes de los ataques de extraterrestres y científicos locos, pero también se tomaron elementos indígenas para crear escenarios fantásticos. Entre estos filmes se pueden contar *Santo, el enmascarado de plata vs la invasión de los marcianos* (1966), *La momia azteca* (1957) y *La cabeza viviente* (1963).

⁸ En el argot mexicano se les llama ficheras a aquellas chicas que ofrecen su compañía a los clientes en los bares y centros nocturnos. El objetivo de estas chicas es que los clientes les inviten la mayor cantidad de tragos posibles porque por cada uno de ellos reciben una ficha que cambian por el equivalente en dinero al final de la noche. Las ficheras no son necesariamente prostitutas, aunque pueden incurrir en ello si así lo desean. El cine de las ficheras fue el ámbito de las vedettes mexicanas, herederas del contoneo de las rumberas, como Lyn May, Wanda Seux y la exótica Olga Breeskin; también fue el espacio en el que el albur de Rafael Inclán y Alberto Rojas “el caballo” sustituyó a la fina comedia de Joaquín Pardavé.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

gen humilde cae por culpa de las circunstancias en el cabaret o el prostíbulo, donde es acosada y maltratada por un padrote o un gánster, mientras se van develando insospechados parentescos y la heroína se degrada todavía más, triunfa como bailarina, o ambas cosas. Todo ello ilustrado con una escabrosa melodía de Agustín Lara, un didáctico bolero a cargo de Los Panchos o mucho ritmo tropical y una protagonista que sabe mover las caderas o provoca algo más incitante que simple lástima. (Aviña 175)

En *La casa del farol rojo* se infiere que todas las prostitutas tienen una historia trágica que las ha obligado a vender sus cuerpos pero, muy al estilo de *Santa*, su interior es incorruptible. En contraste, en el cine de ficheras no tiene importancia ni el cómo y el porqué de la iniciación de las chicas en el mundo nocturno del cabaret. La protagonista del cine de ficheras está inmersa en el relajo de la picardía nacional y lo importante es que saca ventaja de este mundo y puede sobrevivir a casi todo. El cine de ficheras resulta ser el exponente de la barbarie social mexicana que el cine de oro intentó disimular. Pero paradójicamente, trivializa el espacio homosocial femenino, el cual fuera tema recurrente en el cine de la época de oro.

Aunque como reminiscencia del cine nacional, *La casa del farol rojo* también materializa los cambios en la cinematografía mexicana que propiciaron una interrupción en la estrecha relación entre los mitos cinematográficos y los espectadores. Una dinámica que hasta ese entonces había sido simbiótica porque mientras los actores y actrices construían personajes que pudieran representar la realidad social, los espectadores veían imágenes que también pudieran ser una alternativa utópica su cotidianidad. No obstante, el impacto del cine de la época de oro, permaneció en el recuerdo de las producciones épicas, pero sobre todo de sus estrellas, ya para ese entonces convertidas en íconos culturales, luminarias que Monsiváis reúne en *Rostros del cine mexicano* (1999) y a las que refiere como “los monstruos sagrados”.

La mexicanización del *star system* norteamericano

Uno de los rasgos que distinguen a la época dorada del cine mexicano de otros períodos, o corrientes subsecuentes es la creación de un universo de estrellas que materializaban los sueños de la audiencia. Esto fue posible a consecuencia de que la industria mexicana adoptara el formato del

star system hollywoodense para construir sus propios mitos nacionales. Con las modificaciones pertinentes, puesto que en contraste con la finalidad económica hollywoodense en el contexto mexicano la manufacturación de luminarias respondió a un objetivo ideológico.

El *star system* en Norteamérica se desarrolló a partir del descubrimiento del potencial económico que la industria fílmica podía representar.

Entre 1913 y 1916 gente como Adolph Zukor (judío-húngaro), Joseph L. Lasky (hijo de emigrados polacos), Carl Laemmele (judío-alemán), William Fuch (o Fox, judío-húngaro), Harry Jack, Albert y Samuel Warner (judío-polacos), Louis B. Mayer (judío-alemán) y algunos más se asientan en Hollywood e inician sus actividades como productores. (Vidal 91)

Estos visionarios judíos son los que harían de Hollywood la meca de las grandes casas de filmación, productoras de estrellas y sobre todo de la materialización de la narrativa de igualdad social de la cultura popular norteamericana.

En *Movies as Mass Communication* (1989) Garth Jowett y James M. Linton observan que desde el inicio de la década de los 20s el cine deja de ser una forma de entretenimiento de las clases populares y asciende en la escala social para convertirse en una actividad de la clase media. Este fenómeno surge como reflejo de la prosperidad económica lograda durante los primeros años de la década, por las ganancias obtenidas de las exportaciones realizadas durante la Primera Guerra Mundial. Como mimesis de la sociedad, el cine también refleja dicha bonanza económica. Jowett y Linton advierten que

The nature of movie content also changed as the industry made its middle-class aspirations obvious, and by the early 1920s, the major content forms had shifted from preoccupations with working class or immigrant ideals towards a more sophisticated examination of the mythical world of some imaginary leisure class. As one movie historian [John Baxter] has remarked of the people in these movies, they all had “lovely homes and lovely clothes and

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

lovely cars and lovely lives. This was the desired, distorted mirror image of American ‘normalcy’”. (77)

Asimismo, Jowett y Linton agregan que el *star system* surge paralelamente y contribuye a la creación de una cultura del consumo, que prospera al igual que la fama y adoración que alcanzan las estrellas. La sociedad norteamericana haría lo que fuera necesario para tener a su alcance una mínima referencia que los acercara a sus estrellas. Ya sea mediante la mercadotecnia de las mismas películas, medios impresos o la renta de la imagen de alguna estrella para anunciar cualquier producto el *star system* hollywoodense se convierte en pieza clave de la maquinaria económica norteamericana.

De hecho, la eficiencia de los estudios de filmación los convierte en portentosos conglomerados dedicados a la fabricación de imágenes de ensueño y la recolección de ganancias. Jeanine Basinger se refiere a la industria filmica estadounidense como una máquina para producir y comercializar estrellas en serie. De tal forma que

credit must be paid to old Hollywood’s astonishingly efficient business practices. The moviemaking industry had—and still has—an ability to protect itself from economic disasters (the depression), exploit historical opportunities (World War II), reinvent itself if needed (as in “movies are bigger than ever” when television threatened, and adapt rapidly to changing technologies (selling DVD and streaming trailers onto the internet). Hollywood has always been efficient. (12-13)

Esta misma eficiencia se aplicó a la creación de estrellas. Al igual que una fábrica, el proceso de manufacturación de una nueva luminaria comenzaba con un producto en bruto, alguien que tuviera algo especial y de ahí iniciaba el proceso de reconstrucción. Basinger divide este proceso básicamente en cuatro etapas, en la primera se transformaba la apariencia física para encajar en los parámetros de belleza regentes de la época. Además, aun este proceso de transformación producía ganancias por comisiones, ya que “Hollywood worked hard to invent and develop new tools for makeup, and it was never stingy with the results. Hollywood’s makeup tips appeared in movies, magazines, newspapers and general-readership magazines” (43).

En una segunda etapa se corregían defectos inherentes al individuo, Basinger explica que si un actor no podía cantar, los estudios tenían preparados diferentes opciones para que doblaran una voz estridente en cualquier momento. Igualmente, la maquinaria se encargaba de limpiar todo el bagaje moral incómodo, gastando cuantiosas sumas de dinero para silenciar voces denunciantes de trasgresiones pasadas. Lo que seguía a esta etapa era la creación del mito alrededor de la naciente estrella mediante la prensa. Y finalmente el producto estaba listo para la comercialización, es decir para el consumo de las casas productoras.

Basinger cita varios casos de estrellas fabricadas en esta maquinaria, por ejemplo Judy Garland. La imagen de este gran ícono cultural fue constantemente manipulada porque los ejecutivos de los estudios no la consideraban lo suficientemente atractiva en un principio. Otras estrellas creadas por la industria son Joan Crawford, cuya hija adoptiva documentaría en *Mommie Dearest* (1978), un año después de la muerte de Joan, el carácter violento y abusivo de la actriz; Clark Gable, quien tuvo que recurrir a terapistas del lenguaje para aprender a moderar su voz y así hacer más creíble su actuación; o Bette Davis quien no lucía como una actriz en opinión de los ejecutivos. Sin embargo, Basinger hace especial énfasis en Eleanor Powell, actriz que ejemplifica el poder del proceso de manufacturación de estrellas porque ni siquiera podía bailar y terminó siendo recordada como una de las compañeras en escena del bailarín Fred Astaire, la gran luminaria de origen judío que encarnaría los sueños de americanidad.

Otro aspecto de la manufacturación de estrellas que describe Basinger es la consistencia con lo que en ese entonces se entendía por ser norteamericano; no sólo en la apariencia, sino también en la performatividad. A pesar de que Hollywood debe su existencia visionarios judíos, como lo afirma Neal Gabler en *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (1988), lo cierto es que también se concibe como una maquinaria para estandarizar la cultura popular norteamericana. Gabler afirma que se intentan borrar los rasgos de la cultura judía, pero no así se pueden ocultar los grandes temas que caracterizan al inmigrante, de entre los cuales sobresale el deseo de pertenencia. Este intento por encajar no solamente caracteriza a los actores de origen judío que cambiaban de nombre como es el caso de Issur Danielovitch, mejor conocido como Kirk Douglas o Bernard Schwartz, Tony Curtis; sino también se aplica a otras estrellas cuyos fenotipos se alejaban del modelo del estadounidense blanco, preferentemente rubio. Tal es el caso de Margarita Carmen Cansino o Rita

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Hayworth que “has always been known to have had her hair dyed and her hairline raised through electrolysis to make her look less latin” (Basinger 41); o Anthony Quinn, actor de origen mexicano que materializó la imagen del hombre extranjero por antonomasia, en roles que van desde *Zorba, the Greek* (1964), *Viva Zapata!* (1952), al lado de Marlon Brando interpretando a Zapata o *Lion of the Desert* (1981). Hollywood fue muy claro en trazar una línea divisoria entre los actores que encarnaban el ideal de la identidad norteamericana y aquellos que serviría para exacerbar las diferencias, mediante exageradas construcciones exotizadas de las estrellas como Carmen Miranda y sus exuberantes sombreros de frutas.

Todo era parte de la manufacturación de los actores y actrices. Sin embargo, el impecable trabajo de la producción no siempre garantizaba el estrellato porque no se podía garantizar que una estrella despertara la fascinación del público. En *Heavenly Bodies* (1995) Richard Dyer indica que la audiencia

is also part of the making of the image. Audiences cannot make the media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them. (5)

Es decir, al final de todo ese proceso la audiencia determina si un individuo, con ciertos o ningún talento especial, trascenderá más allá de las pantallas de cine para tomar su puesto en el firmamento artístico porque ha logrado establecer una relación simbiótica con la audiencia o de lo contrario se convertía en un intento fallido más dentro de la industria.

En *Stars* (1998) Dyer retoma la tipología de Andrew Tudor, en la cual se explica los diferentes niveles de interacción que se establece entre el actor y la audiencia. Este sistema ideado por Tudor, se basa en la correlación entre el rango de identificación entre la estrella y el público y la proyección de su consecuencia; y se materializa en cuatro categorías: emotional affinity, self-identification, imitation y projection. De entre estas categorías sobresale la self-identification, seguida por la projection, ya que es aquí cuando la persona del espectador se apropia de la persona de la estrella, independientemente del papel en turno que esta interprete. Es el instante cuando el espectador declara “I feel as if it were myself on the screen experiencing what they do” (81 Tudor, cit. Dyer 18) y es cuando la iconografía de una

estrella potencialmente naturaliza las narrativas dominantes de clase, raza, género o identidad sexual (heterosexual por lo regular, o por la fuerza) en el imaginario del espectador. En palabras de Dyer:

From the perspective of ideology, analyses of stars—as images existing in films and other media texts—stress their structured polysemy, that is, the finite multiplicity of meaning and effects they embody and the attempt so to structure them that some meanings and affects they embody are foregrounded and others are masked or displaced. The concern of such textual analysis is then not to determine the correct meaning and effect, but rather to determine what meanings and affects can legitimately be read in them. (3)

Por su parte, la industria filmica mexicana únicamente veía en la creación de un *star system* a otro medio para alcanzar objetivos ideológicos, los cuales pudieron materializarse porque el público mexicano se entregó totalmente a sus estrellas y a su fábrica de sueños sin cuestionar su impacto social. En contraste con la industria norteamericana que se encontró en una curiosa contradicción entre la fascinación y la demonización del papel transformador del cine en la sociedad porque se decía que el cine estaba “[d]estroying the nation’s morality, threatening our educational system, discouraging people from reading, turning women into sex symbols, and making fun of minorities” (Basinger 12), pero la derrama económica fomentaba el crecimiento agigantado de la industria. Fue así como la aceptación inmediata del público mexicano de las estrellas fabricadas representó un golpe de suerte para las casas productoras mexicanas, porque no contaban con los presupuestos hollywoodenses para lograr varios intentos.

Sin embargo, también sobresale el hecho de que no todas las estrellas mexicanas fueron un producto fabricado por una maquinaria tan eficaz como la norteamericana. Los insumos para la realización de películas provenían tanto de fondos privados como del gobierno mexicano, importante propulsor de la industria filmica, todavía en proceso de recuperación económica después de la Revolución. Por lo consiguiente, los rostros que darían vida al cine mexicano surgieron de diversos ámbitos. Estos actores y actrices provenían principalmente de las carpas, el espectáculo trashumante de las clases populares, el teatro y el cine norteamericano.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Son varios los cómicos que al realizar la transición desde la revista de variedades de la carpa hasta el cine, se convertirían en íconos de la cultura mexicana. Entre ellos se puede contar a Mario Moreno “Cantinflas”, Adalberto Martínez “Resortes”, Antonio Espino “Clavillazo”, Jesús Martínez “Palillo” y a Fernando Soto “Mantequilla”. Estos cómicos trajeron a los personajes que habían creado fuera al cine y se insertaron en la industria como un recordatorio de la performatividad social “rara” pero inevitable de las clases marginalizadas. Además, estos personajes de los “peladitos” se convirtieron en la voz de la conciencia social porque mediante sus diálogos humorísticos problematizaron el modelo del mexicano ideal del discurso posrevolucionario.

Hollywood fue el lugar en el que iniciaron su carrera actores y actrices mexicanas que vendrían a engrosar los elencos de las nuevas producciones nacionales. Tal es el caso de Dolores del Río, Emilio “El Indio” Fernández, o Lupe Tovar, protagonista de *Santa*. Estas personalidades contribuirían a sofisticar la imagen del cine nacional. Algo similar fue lo que ocurrió con los actores del teatro, entre los más conocidos se encuentran Mímí Derba, Joaquín Pardavé, y por supuesto Sara García. Grandes figuras que se encargarían de proveer el sustento histriónico necesario sobre el que se apoyarían las estrellas que sí habían sido fabricadas al estilo del *star system* norteamericano.

Otra característica del *star system* mexicano fue la relativa laxitud con la cual se trataba las faltas a la moral, siempre y cuando perpetuaran la heteronormatividad. A diferencia del *star system* hollywoodense que borraba el pasado o presente incómodo de sus estrellas, el *star system* mexicano se nutría del escándalo que la audiencia recibía con beneplácito. Pedro Infante es un ejemplo de este fenómeno. El ídolo del pueblo se vio envuelto en escándalos de prensa que lo relacionaban con infinidad de mujeres, situación que lo hacía más popular para la audiencia, más deseable para los ejecutivos de los estudios y lo ayudó a consolidarse como la materialización del mexicano ideal del discurso posrevolucionario. Obviamente, las actrices mexicanas no gozaron del mismo privilegio. Monsiváis puntualiza que

En los años de “la Edad de Oro del Cine Mexicano”, la industria imita a Hollywood en géneros, estilos, formatos, fórmulas de taquilla, intentos de cuajar un Star system. Y lo imita también y hasta donde se puede en las visiones

de la mujer. Hasta donde se puede: es más vigoroso el machismo mexicano que el norteamericano, por lo menos en el énfasis verbal. Entre otras cosas, en el cine mexicano se ignora por completo hasta fechas muy recientes el punto de vista femenino...No abundan en el cine mexicano equivalentes de los personajes independientes que uno asocia con Katherine Hepburn, Rosalind Russell, Joan Crawford o Jean Arthur. (Monsiváis, *A través* 182)

Las divas hollywoodenses construyeron la imagen de una mujer con el potencial de elegir su propio destino en las pantallas y con la agencialidad de explorar una sexualidad incluso no-heteronormativa en los exclusivos círculos sociales que las rodeaban. Por el contrario, las divas mexicanas reprodujeron en su performatividad social, los mismos valores patriarcales que materializaban en sus personajes en escena. Por ejemplo, Dolores del Río sexualizó su exótica imagen hispana para interpretar a protagonistas agénciales en *Ramona* (1928), *Evangeline* (1929) o *Madame du Barry* (1934) en Hollywood. Pero, al llegar a México se encasilló en la interpretación de la mujer abnegada y servil, que intentaba borrar el recuerdo de la bragada mujer revolucionaria, en películas como *María Candelaria* (1943).

Los papeles más recordados de Dolores del Río en México no variaron mucho de la composición sumisa de María Candelaria en películas tales como *Las abandonadas* (1945), *La malquerida* (1949), *La otra* (1946), *La casa chica* (1950), *Deseada* (1951) o *La cucaracha* (1958). Estos personajes interpretados por Del Río no solamente perpetuaron la subalternización de la mujer mexicana sino que también contribuyeron a la naturalización de la marginalización de los indígenas y la heterosexualidad compulsiva mexicana. Una suerte contradictoria, ya que antes de su retorno a México Del Río había fraternizado en círculos sociales, reconocidos abiertamente por su apertura hacia la exploración de la sexualidad no-heteronormativa, como es el caso del *Sewing Circle* sáfico de la época dorada de Hollywood⁹. Sin embargo, en México se la podía encontrar alternando con Carmen Montejo,

⁹ Véase *The Sewing Circle. Hollywood's Greatest Secret: Female Stars Who Loved Other Women* 18.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

así como con las comadres Sara García y Emma Roldán pero en distinguidos actos públicos¹⁰, especialmente de caridad, los cuales perpetuaban la construcción de la imagen de la dama de sociedad mexicana heterosexual.

La discreción de Del Río se debe a que la imagen de las estrellas del cine de la época de oro se mimetizó en la representación de los diferentes miembros de la familia heteronormativa como metáfora de la performatividad natural de la mexicanidad. Es decir, una estrella de cine interpretaría una infinidad de versiones del mismo personaje en películas con temas recurrentes. María Félix siempre sería la hembra trasgresora; Dolores del Río, la mujer abnegada, si acaso de fina sensualidad; Jorge Negrete, la representación del criollo con poder económico y Pedro Infante, el ídolo del pueblo, la máxima figura masculina del cine nacional, representaría al hombre que se hace de la nada como encarnación del progreso. Estas luminarias intensificaban la fascinación que ejercían sobre la colectividad ya sea perpetuando el orden social o transgrediéndolo, pero siempre sin problematizar la heteronormatividad posrevolucionaria.

En México, las estrellas se entregaron al esfuerzo didáctico del cine para enfatizar los valores posrevolucionarios representados en la gran familia mexicana. Y cuando algún personaje “peculiar,” “raro” se introducía en alguna producción cinematográfica, terminaba sirviendo a dos propósitos. El primero era el de materializar un patético recordatorio de la alienación social a la que sus costumbres “extrañas” lo pudieran exponer. Y el segundo consistía en la reafirmación de la heteronormatividad expresada en un tajante binario del género y la exclusividad de la heterosexualidad como la única “opción” natural. Un rasgo heredado tanto de la desmesurada influencia de la religión católica en la consolidación de la identidad nacional, así como el machismo institucionalizado a partir de la Revolución Mexicana.

La ansiedad por la perpetuación de la naturalización de la heteronormatividad llevó a la represión del deseo homoerótico en la forma de la representación de “singulares” formas de camarería entre los hombres o de masculinización en las mujeres. Monsiváis afirma que en la sociedad mexicana la heterosexualidad compulsiva no podía concebir que dos mujeres se entendieran (y se disfrutaran) sin la necesidad de un hombre.

¹⁰ Véase *Sara García* 54-55.

El lesbianismo era tan inconcebible que a sus practicantes se les vilipendiaba por el aspecto de “marimachas” o de “quedadas profesionales”, y no por la conducta que la sociedad se negaba a creer posible. Así, a las maestras de invariable traje sastre, a las activistas políticas de corte férreo, a las solteras que amistaban románticamente con jovencitas, se les hostilizaba por no ser femeninas, y ser agrias y severas, pero no por ejercer su sexualidad. (*Que se abra s/p*)

En el cine nacional la mujer solo podía ser representada de tres formas: como la vívida imagen de la construcción de género femenino, como la trasgresora que recibe su castigo ejemplar y finalmente como la machorra en espera del macho para redimir su feminidad, porque en su defecto la ausencia del hombre la sitúa en un limbo de género en el que se da por entendido su asexualidad.

Sara García más que una estrella, un ícono nacional ¿Una fuga al control del *star system* mexicano?

El *star system* mexicano se dio a la tarea de proyectar la identidad nacional mediante la estricta performatividad de la heteronormatividad de sus estrellas. Entonces, ¿Cómo se puede explicar el hecho de que la actriz Sara García se caracterizara por representar a mujeres que optaran por permanecer siendo “raras” y/o virilizadas, con o sin presencia masculina, y que además haya trascendido el estrellato hasta convertirse en un ícono nacional?

Los papeles más célebres de García son los que interpretara precisamente como una abuela marimacha en *Los tres García* (1947), su secuela *Vuelven los García* (1947), *El lunar de la familia* (1953), *Dicen que soy mujeriego* (1949) junto con sus caracterizaciones de señorita solterona/madre queer en *La tercera palabra* (1955) o *Las señoritas Vivanco* (1959). Como abuela marimacha no solamente confirma su queeridad aún ante la presencia masculina, sino que problematiza la masculinidad reinscribiéndola como sinónimo de histeria e irracionalidad. De la misma forma, cuando representa a distinguidas señoritas de sociedad es capaz de rebasar la hiper-representación de los vínculos afectivos característicos del melodrama para en su lugar dar paso a la construcción de un espacio homosocial/homoerótico sáfico,

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

basado en la desnaturalización de la genitalidad como única expresión del deseo sexual. Ya sea en su papel de abuela machorra, señorita solterona, o madre queer las interpretaciones de García de mujeres heteronormativas fisuran tanto la dicotomía de género, así como la heterosexualidad compulsiva posrevolucionaria.

García se caracteriza como una respetable mujer de cierta edad (regularmente emulando la usanza porfiriana), interpretando roles de madre o abuela, pero al mismo tiempo también expresa una performatividad queer, con la que comprueba la ineficacia de un binario para abarcar tanto la gran diversidad de género así como la expresión de la sexualidad humana. García construye un discurso sáfico materializado en la expresión lésbica que se observa en las imágenes en pantalla. Consecuentemente, el lesbianismo pierde su invisibilidad en la realidad utópica del cine de la época de oro, aun cuando el discurso posrevolucionario impone la naturalización de la heterosexualidad patriarcal basada exclusivamente en la genitalidad e igualmente definida mediante otros binarios tales como activo/pasivo, interno/externo o dominado/dominante.

La performatividad queer de García se entiende como un desdoblamiento que ocurre durante la interpretación de un personaje convencional. Dicho sea, la performatividad de sus personajes refleja su propia identidad—en este caso queer—independientemente de la representación del personaje en la pantalla de cine. De hecho, Judith Butler afirma que “[p]erformativity is thus not a singular ‘act,’ for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition” (*Bodies* s/p). De ahí que una interpretación siga un lineamiento predefinido por un parlamento, pero una performatividad varíe cada vez que se repita.

La queeridad en la performatividad de García se ubica en la repetición de la construcción convencional de género femenino, sólo que en lugar de reproducir el discurso heteronormativo García expone “a whole range of sexual possibilities...that challenge the familiar distinction between normal and pathological, straight and gay, masculine man and feminine woman” (Jagose 98)¹¹. De esta forma, la queeridad de García también expone la ineficacia de un binario para la definición del género porque

¹¹ Jagose se apoya en Ellis Hanson para definir la queeridad como un espacio en el que la indefinición de la sexualidad se justifica como una forma de resistir la

Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and [empleando el mismo término que Jagose] denaturalized. (*Undoing* 42)

El solo hecho de definir lo masculino con base en la relación de otredad con lo femenino y el no poder clasificar la complejidad de los personajes de Sara García en uno u otro, demuestra que “[w]hether one refers to ‘gender trouble’ or ‘gender blending,’ ‘transgender’ or ‘cross-gender’ one is already suggesting that gender has a way of moving beyond the naturalized binary” (Butler, *Undoing* 42-43).

Sara García no fue la única actriz que problematizó ni la construcción de género ni la existencia de la identidad sexual no heteronormativa dentro del cine mexicano. Pero sí fue la única que pudo hacerlo sin crear ansiedad por la trasgresión a las narrativas difundidas y consolidadas mediante las alegorías nacionales materializadas en sencillas historias que disimulaban una reestructuración de la dinámica familiar tradicional. La complejidad de un ícono cultural trasgresor como Sara García se explica mediante la exploración de su trabajo a partir del espacio de permisibilidad—ficticia en un principio pero real al final de su carrera—que se construyó a su alrededor mediante su queeridad, la ambigüedad del doble sentido del lenguaje coloquial y una hábil manipulación cómica y melodramática de narrativas culturales arraigadas en la identidad nacional mexicana, tales como la asexualidad relacionada con la edad avanzada, el culto hacia la maternidad.

Asimismo, la caracterización de los personajes de García, aunque sugerentes de una prolongación del lesbianismo de la actriz, no fueron definidos como tales por dos razones: la primera es por la imposibilidad de reconocer la agencialidad sexual de la mujer sin la intervención masculina y la segunda, es el hecho de que los personajes de García, por ser queers, no encajaban en los parámetros sociales que determinaban el lesbianismo para la época. Es decir, García no se caracterizaba del todo como una mujer “usurpando” el rol del hombre porque aún sus personajes más peculiares

normalización de una sola forma de expresión sexual para toda la experiencia humana. Véase “Undead in Fuss.”

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

también incluían algunos rasgos de la performatividad convencional de género femenino. Por ejemplo, al ser madre o abuela, había cumplido con su función como reproductora de la especie, aunque no de la ideología. De la misma forma, la conformación de comunidades sáficas también se acompañaba de la expresión de la ternura y la entrega de la idealización de la maternidad posrevolucionaria. Pero, a diferencia de otras actrices representando personajes virilizados, Sara García materializó un discurso sáfico al contrario de otros personajes de machorras, destinados a confirmar la naturalización de la heterosexualidad.

Este es el caso de María Félix a Partir de *Doña Bárbara* (1943) hasta todas las versiones posteriores de *La cucaracha* (1958), Blanca Estela Pavón en *Vuelven los García* o Irasema Dilián en *Pablo y Carolina* (1957). Los personajes de Félix, Pavón y Dilián mantienen la dicotomía convencional de género, independientemente de la virilización temporal de sus personajes. Esto se debe a que la intervención del personaje masculino las “libera” de la agencialidad que representa la caracterización de machorra y pueden reasumir su “natural” condición femenina. La soldadera de Félix adquiere una actitud sumisa y servil ante el Coronel Zeta, la salvaje de Pavón “aprende” a ser mujer cuando atrapa el corazón de Luis Manuel García y Dilián finalmente puede deshacerse de su travestismo, como un supuesto hermano gemelo cuyo, cuando Pablo, el objeto de su deseo, pone a su alcance los cosméticos que legitiman su performatividad de género femenino.

Sara García participó en más de cien películas, numerosas obras de teatro, fotonovelas y programas de televisión y aunque la mayor parte de su trabajo se cuenta entre las producciones de la época del cine de oro mexicano, lo cierto es que García logró mantenerse vigente en el gusto del público, aún durante el declive del cine mexicano a lo largo de las décadas de los 60, 70 y 80. En la actualidad García continúa siendo un ícono que materializa la nostalgia por la idealización de la maternidad mexicana del cine de la época de oro y consecuentemente por la tradición de “mejores tiempos pasados”. De cualquier forma, la imagen de Sara García se mantiene su vigencia mediante retransmisiones regulares de sus películas más representativas y también en la caracterización de personajes de telenovelas que aluden su iconografía.

Sin embargo, la vigencia de Sara García como uno de los mitos distintivos del cine nacional también comprueba la permanencia del discurso posrevolucionario de heteronormatividad forzada, cuyas narrativas prevalecen en el imaginario popular aún en el siglo XXI. Lo que demuestra

que la sociedad mexicana continúa debatiéndose entre los diferentes movimientos de igualdad de derechos humanos han hecho forjado espacios para la expresión de la libertad sexual y la persistencia de una sociedad homofóbica, machista, clasista y nacionalista afincada en la melodramatización de la nostalgia por los valores morales de antaño proyectada en las producciones televisivas actuales.

Así se explica porque se perpetua el disimulo sobre el lesbianismo de Sara García. De hecho, su trabajo fílmico, su performatividad queer y hasta su legado se erigen como una metáfora de la híper-representación heterosexual utópica fílmica mexicana que aún hoy día todavía no alcanza a representar una realidad social mucho más compleja. Salvo los trabajos de directoras mexicanas como María Novaro, Dana Rotberg, Sabrina Berman, Marisa Sistach las representaciones de las mujeres en el cine popular no se han abierto significativamente para problematizar la construcción de género femenino posrevolucionario y su correspondiente heterosexualidad compulsiva.

De hecho, el cambio hacia representaciones más objetivas acerca de la sexualidad no heteronormativa se observa en producciones que se integran a una genealogía gay a partir de *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein y las subsecuentes *Doña Herlinda y su hijo* (1985) de Jaime Humberto Hermosillo, *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, *Temporada de patos* (2004) de Fernando Eimbcke y *El cielo dividido* (2006) de Julián Hernández. En contraste, en lo que respecta a la creación de un espacio fílmico sáfico, además de los creados mediante la performatividad queer de Sara García, se pueden contar producciones más escasas tales como *La casa del farol rojo* de Agustín P. Delgado, *El apando* (1976) de Felipe Cazals y *Perfume de violetas* (2001) de Sistach, las cuales ofrecen una representación subjetiva de la relación lésbica porque se expone como una forma de decadencia social y se expresa mediante el voyerismo, el abuso de poder y la manipulación respectivamente. Es decir, tanto la relación lésbica como el espacio homosocial sáfico se rigen por interacciones binarias de poder que aluden a la relación heterosexual, entendida como una dinámica entre un activo y una pasiva. De esta forma, tanto la regresión al melodrama del cine de época de oro en *La casa del farol rojo*, el híper-realismo experimental mexicano en *El apando* y el nuevo cine representado en *Perfume de violetas* aunque exponen la visibilidad lésbica, todavía continúan perpetuando la ansiedad posrevolucionaria hacia la agencialidad sexual de la mujer mexicana.

CAPÍTULO 2

El destape artístico posrevolucionario queer

Amor que no se atreve
Ni siquiera a mostrar su sentimiento
En la forma más leve,
Y un callado lamento
Es el solo testigo en su momento

Guadalupe Amor, *Otro libro de amor* (1955)

Entre el discurso posrevolucionario y la conformación de una cultura queer mexicana

La transición social desde el porfiriato al México posrevolucionario fue un lapso de tiempo que se convirtió en un vaivén entre la añoranza por el pasado aristocrático y el anhelo de progreso (de apertura hacia las nuevas corrientes estéticas europeas) y la construcción del más férreo nacionalismo así como del disimulo y el destape de expresiones sexuales no-heteronormativas. El punto álgido del discurso posrevolucionario apostaba por la reconstrucción del país mediante la industrialización. De esta forma, se alcanzaría el progreso de los países europeos y de los Estados Unidos; y al igual que los anteriores, el avance se haría evidente mediante una renovación equitativa de la sociedad. Sin embargo, la transformación nacional después de la Revolución, en lugar de reflejar un progreso incluyente, se compartimentalizó en función de los intereses ideológicos de los diferentes grupos que participaban activamente en la conformación social.

De esta forma, el abolengo aristócrata dio paso a la emergente burguesía, y mientras los nuevos ricos se esforzaban por reproducir las refinadas costumbres del viejo régimen, o compraban nombres de rancio abolengo, continuaban perpetuando la misma jerarquía de clase, raza y género, la cual, antes de la Revolución, nunca les hubiera permitido el acceso al poder. Lo mismo ocurre con la influencia de las nuevas corrientes artísticas extranjeras. Son únicamente algunos sectores de la población los que tienen el acceso a las mismas y este privilegio resulta en una separación entre aquellos de los intereses sofisticados y los otros con más apego que nunca a lo

nacional (por supuesto, a la versión folclórica de lo que se comienza a comprenderse como lo mexicano). Consecuentemente los círculos de intelectuales y artistas mexicanos protagonizaron un debate entre la reproducción de la rigidez del discurso oficial y la innovación estética e ideológica a la europea.

Con todo, esta división entre los autodenominados estoicos marxistas y los antirrevolucionarios europeizados tuvo repercusiones en la percepción de la naturalización del binario de la construcción de género y la identidad heterosexual. En principio, la Revolución mexicana había sido reconfigurada de tal modo que se había empatado ideológicamente con el marxismo y la sexualidad heteronormativa pasó a formar parte de la legitimidad de la lucha de clases. Por su parte, el cultivo del arte por el arte mismo era visto como una desviación de la construcción nacional, puesto que sus temas eran mucho más complejos. Consecuentemente esta desviación se hacía sospechosamente extensiva hacia la performatividad de género e identidad sexual de sus precursores. En este período de tiempo la disidencia sexual comenzaba a hacerse visible, pero aún no extensiva a la producción cultural de las mujeres.

En *Las siete cabritas* (2000), mediante anécdotas y circunstancias de siete mujeres artistas e intelectuales excepcionales, Elena Poniatowska presenta una clara imagen del período posrevolucionario marxista. Aquella época romantizada de lucha en la que los artistas revolucionarios dieron su respaldo a las organizaciones de obreros y campesinos en pro de la igualdad y la justicia social. Poniatowska ilustra en detalle las relaciones de poder detrás de las grandes tertulias ideológicas protagonizadas por Diego Rivera, Frida Kahlo, Tina Modotti y David Alfaro Siqueiros, solo por mencionar a los más conocidos, en las cuales se discutían los principios leninistas que infundían ánimos para instaurar la dictadura del proletariado y así sentar las bases de una sociedad comunista que reconocería las aptitudes de todos los individuos por igual. Contradictoriamente, la obra de María Izquierdo, un trabajo al cual Poniatowska considera como verdaderamente mexicano porque no abusa de la exotización vernácula, se ve opacado ante la “Fridomanía,” que sin restarle mérito al ingenio de Kahlo, debe parte de su difusión al apoyo de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), además del hecho de que Frida no tuvo interés en incursionar en el mundo masculino del mural, como sí fue el caso de Izquierdo. Poniatowska relata que en 1945 Izquierdo intentó colocar un mural suyo en el departamento del Distrito Federal:

Javier Rojo Gómez, el regente, le ofrece a María Izquierdo más de 150 metros cuadrados en la escalera del edificio del Departamento del Distrito Federal. María se decide por pintar primero *La música* y *La tragedia*, para proseguir a lo largo de la escalera con la historia de las artes, y empieza a dibujar bocetos a escala, a preparar sus aplanados.

Al ver los proyectos, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros le dicen a Javier Rojo Gómez que ella no es capaz de pintar murales, que sus soluciones son demasiado elementales. (102)

La LEAR le había cerrado las puertas a Izquierdo. Más aún, cada uno de estos artistas servía y era parte de una pequeña burguesía intelectual. Curiosamente los temas centrales de la obra de estos artistas revolucionarios marxistas consistían en la explotación visual del indigenismo y de la cultura popular mexicana. Estos tópicos que hasta el momento se habían convertido en el tema recurrente de difusión ideológica nacionalista, ahora se sofisticaban al formar parte de la gran mística mexicana recién descubierta por artistas e intelectuales extranjeros, así como refinados miembros de sociedad fascinados con la bohemia. Poniatowska narra el caso de Xochimilco, el paraíso visual que El Indio Fernández inmortalizaría más tarde en *María Candelaria* (1943).

Los lleva a todos a Xochimilco, la Venecia de América. Son varios los aficionados a Xochimilco, no solo el pintor Francisco Goitia que vive en una chinampa, sino Lola Olmedo, futura modelo y la mayor coleccionista de la obra de Diego Rivera, René d'Harnoncourt, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Fred Davis, Tina Modotti y Edward Weston, Carleton Beals, y D.H. Lawrence. Todos se extasían ante ese paisaje que confirma que Tenochtitlan, tal y como la vio Bernal Díaz del Castillo—acuática, musical y pajarera, la ciudad más bella del mundo—, fue construida sobre el agua. (96)

Además de la opresión machista sobre el trabajo de las mujeres y la comodificación cultural de la cultura popular mexicana estos artistas también compartían un comportamiento sexual fuera de los bordes de la heteronormatividad, como es el caso de Tina Modotti y su fascinación con Frida Kahlo, la relación de camarería sáfica entre la misma Kahlo y Lupe Marín o la asociación homosocial entre Sergei Mikhailovich Eisenstein y su camarógrafo Eduard Kazimirovich Tisse, a quienes su conciencia marxista-leninista no les impedía ni la experimentación sexual no convencional. Al final de cuentas, en el contexto bohemio de la época se podía negociar tanto el discurso como la performatividad sexual pública. De hecho:

[e]n lo referente a la homosexualidad, el propio Engels la rechaza por antinatural, a pesar de que él mismo tuviera con Marx un tipo de sentimientos que los griegos no hubieran dejado de calificar como homófilos. Indudablemente, el gran Engels condenaba un tipo de homosexualismo vicioso y corrompido que era el habitual entre las clases de poder. (García Valdés 82)

Sería pertinente analizar la inferencia de García Valdés cuando correlaciona el tipo de homosexualidad viciosa con la clase de poder. Porque si este fuera el caso se estaría reconociendo la práctica homosexual como un hecho, lo que contradice la indefinición intencional de la conducta “desviada”. Pero, al mismo tiempo la identidad sexual también se convierte en un elemento que separa la producción cultural nacional (o mejor dicho nacionalista) de los movimientos vanguardistas.

Los escritores de la novela de la Revolución vs Los Contemporáneos

La producción de los escritores de la Revolución se caracterizó por las crudas narraciones de la cotidianidad de las tropas en las cuales, aunque se prescinde de la definición, se pueden deducir prácticas no-heteronormativas. Esto se observa en la obra maestra de Mariano Azuela *Los de abajo* (1915), la cual serviría como modelo para el desarrollo de la narrativa revolucionaria. En esta novela las relaciones homosociales son las que ocupan el primer plano en el desarrollo de la trama. Demetrio Macías es el objeto de deseo y figura de poder en una dinámica masculina en donde la jerarquía

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

se estructura dependiendo del nivel de hiper-masculinización de los personajes. Así Demetrio se encuentra a la cabeza, mientras que sus más fieles seguidores Venancio y “la Codorniz” compiten por su afecto y atención con Luis Cervantes, “el Curro,” el hombre de letras que decide unirse al movimiento con más curiosidad intelectual que vehemencia revolucionaria. Casi al final de la novela se sabe que Cervantes se hace buen amigo de Venencia, quien ha transformado su fervor revolucionario por el anhelo de ascenso social. Cervantes se encuentra viviendo cómodamente en los Estados Unidos y le propone a Venancio poner un restaurante de comida mexicana.

Siendo esta novela un texto fundacional para la reconfiguración de la identidad nacional mexicana, bien se puede leer como una alegoría en la cual Demetrio representa la romantización de la Revolución mientras que sus seguidores en la novela encarnan al pueblo que nunca tuvo ningún tipo de agencialidad sobre su papel en la gran lucha armada. Al mismo tiempo, Venancio personifica el cambio de poder de manos aristocráticas a manos oportunistas; y finalmente Luis Cervantes bien podría ser el grupo de artistas e intelectuales que sacarían provecho de la folclorización de la Revolución. De esta forma se estaría hablando de un romance homosocial de consolidación nacional, una noción desarrollada por Robert McKee en *Mexican Masculinities* (2003). Retomando *Foundational Fictions* (1993) de Doris Sommer, McKee explica que

Novels of heterosexual romance are examples of but one rhetorical strategy of nation building employed in nineteenth-century Latin American fiction. While gender, particularly masculinity, was uniformly a key term in this discourse, notions of nation were not constructed only through allegories of male-female bonding. (4)

Tal es el caso de la novela de la Revolución, en la cual el amor entre camaradas o la obsesión por Francisco Villa determinaron la construcción del romance fundacional posrevolucionario. En el mismo orden que *Los de abajo* se encuentran *El águila y la serpiente* (1928) y *Memorias de Pancho Villa* (1936) de Martín Luis Guzmán; *Apuntes de un lugareño* (1932) y *Mi caballo, mi rifle y mi perro* (1936) de José Rubén Romero; *Tierra* (1931) y *¡Mi general!* (1934) de Gregorio López y Fuentes; *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931) y *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941) de Rafael F. Muñoz; *Al filo del agua*

(1947) de Agustín Yáñez; en una etapa posterior, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes y, por supuesto la única obra que explícitamente aborda las relaciones homoeróticas entre los valientes revolucionarios, *Por debajo el agua* (2002) de Fernando Zamora.

Cronológicamente alejada de la publicación de la novela de Revolución, pero escrita bajo los mismos cánones, *Por debajo del agua* descubre al caos revolucionario, la base del nacionalismo heteronormativo posrevolucionario, como un espacio permisivo que, sin llegar a la carnavalización, hizo pública la sexualidad disidente de los estratos marginales, anteriormente asexualizados y racialmente homogeneizados. Zamora narra la trágica historia de amor entre Hugo/Isabel un joven de clase media alta, quien sigue a su amante Pablo, de humilde origen convertido en líder revolucionario, hasta lo más recóndito de la lucha armada. Lo que sobresale de esta narrativa es el hecho de que este es un trabajo de ficción que se basa en la existencia de verdaderos casos de travestismo durante los enfrentamientos. Además, problematiza la naturalización del carácter patriarcal de la Revolución y expone la presencia del homoerotismo masculino en un espacio lleno de crudeza, alejado de las distinguidas tertulias de las élites sociales. Con la imagen de un travesti vestido de soldadera en la portada del libro, Zamora le devuelve a la Revolución la representación de las libertades sexuales adquiridas en un tiempo y espacio ligados a través de la violencia, la audacia y la valentía.

Mientras tanto, con varios puntos de diferenciación, pero no totalmente opuestos a la estética e ideología de los estridentistas¹² y de los grandes muralistas marxistas, los antirrevolucionarios europeizados que sí participan en dichas tertulias conformaban un círculo que veía un México posrevolucionario de ruptura con el estoicismo de la vieja guardia en la escena mundial y entregado a la experimentación y al entretenimiento en donde los

¹² Los estridentistas dan cabida a las expresiones de la cultura popular y de masas del México de los años 1920, lo mismo que asimilan influencias de otras vanguardias como el futurismo, el cubismo y el dadaísmo. Su eclecticismo los llevó a procurar una simbiosis original entre todas las tendencias de la vanguardia, además de desarrollar una dimensión actualista y social, derivada de la Revolución mexicana. Junto con los Contemporáneos, representan el impulso de renovación estética y cultural hacia una literatura moderna y cosmopolita. Entre sus revistas se cuentan *Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924) y *Horizonte* (1926-1927), además del periódico "El Gladiador". Véase *Estridentismo: memorias y valoración* (1983).

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

ámbitos culturales se enriquecieron mediante las diferentes corrientes vanguardistas que apostaban por la innovación y la reconfiguración de las expresiones artísticas. En España surgió la generación del 27, en Latinoamérica se conformó el movimiento de las vanguardias y en México, la innovación se manifestó principalmente en el trabajo de Los Contemporáneos: el grupo integrado por Jorge Cuesta (1903-42), José Gorostiza (1901-73), Roberto Montenegro (1887-1968), Salvador Novo (1904-74), Bernardo Ortiz Montellano (1899-1949), Gilberto Owen (1904-52), Carlos Pellicer (1897-1977), la gran mecenas Antonieta Rivas Mercado (1900-31), Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971), Jaime Torres Bodet (1902-74) y Xavier Villaurrutia (1903-50). Estos intelectuales se reunieron a través de la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y el teatro *Ulises* que los identificaría a partir de ese momento como un grupo de intelectuales, innovadores de la escena cultural mexicana¹³.

Los Contemporáneos irrumpieron en la sociedad mexicana posrevolucionaria no solamente por su producción escrita que se diversificó en poesía, narrativa y teatro, sino que en palabras de Carlos Monsiváis, entrevistado por Misael Habana de los Santos, “este grupo de jóvenes revolucionó la actitud cultural en los años 20’s y 30’s” (s/p). Asimismo, Los Contemporáneos se abstuvieron de participar en la construcción del exasperado nuevo nacionalismo y en su lugar apostaron hacia la fisura de los discursos heteronormativos grandilocuentes: “Estos artistas renunciaban a lo monumental y propagandístico instaurado por los grandes muralistas (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) y se esforzaban por volver a un arte menos ambicioso y más limitado e intenso” (Martínez 61). Carlos Monsiváis explica esta actitud debido en parte a que habían presenciado:

todo [lo] que significa la destrucción de prejuicios, de criterios absolutamente intolerantes, del autoritarismo más férreo y más dictatorial, ligado para siempre con el espíritu de la cultura porfirista; ellos la han visto, la han registrado, [...], lo que significa la quiebra de los llamados países civilizados durante la Primera Guerra Mundial, las grandes matanzas; han visto cómo un régimen se derrumba y

¹³ Véase *Los contemporáneos 1920-1932: perfil de un experimento vanguardista mexicano* (1964).

cómo la rapiña, la codicia, la ferocidad, distinguen a quienes quieren hacer uso del poder. Han visto como la moral se relativiza durante los años de la lucha armada, y han visto como la caída del régimen de Porfirio Díaz dio lugar a toda una serie de innovaciones, de búsquedas, de deseos de vivir. (Habana de los Santos s/p)

Los Contemporáneos plasmaron este resquebrajamiento de las instituciones de poder en su producción cultural mediante su rechazo a los cánones literarios que regulaban la escritura hasta ese momento. De esta forma, los Contemporáneos protagonizaron un debate en el cual se pretendió definir la existencia de una literatura viril hegemónica como respuesta hacia el “afeminamiento” que representaba la queerización de los parámetros literarios conocidos hasta el momento. Este debate se inició a partir de la publicación en 1924 del artículo “El afeminamiento de la literatura mexicana” de Julio Jiménez. Nótese que el término empleado aún no se atreve a sugerir homosexualidad masculina. Más bien se refiere a lo no-masculino heteronormativo. En palabras de McKee esto se debe a que el género “becomes a key rhetorical tool in postrevolutionary discourse, without ever being defined.” Así, todo lo queer adquiere un carácter femenino por la necesidad de distanciarlo de lo masculino heterosexual bajo las limitaciones del binario de género. Además, la feminización también “functions tacitly to insult by emasculating an opponent much in the way that the *albur* symbolically proves the masculinity” (McKee, *Mexican* 123).

La producción de los Contemporáneos fue clasificada como femenina y queer por los temas psicológicos de su poesía y la experimentación de su teatro; pero sobre todo por su estética narrativa. La narrativa de los contemporáneos se aleja de la construcción de la gran comunidad imaginaria¹⁴ de intelectuales mexicanos nacionalistas porque que se concentra en la producción de lo que Margarita Vargas entiende como “textos de goce”. Vargas retoma *El placer del texto* (1974) de Roland Barthes, quien define al texto de goce como aquel que “hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, [aún] pone en crisis su relación con el lenguaje (22)” (cit. por Vargas 40). Como ejemplos menciona *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen, *El joven* (1928) de Salvador Novo, *Dama de corazones*

¹⁴ Véase *Imagined Communities* (2006).

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

(1928) de Xavier Villaurrutia, *Primero de enero* (1934) y *Prosperina rescatada* (1931) de Jaime Torres Bodet. En todas estas novelas la trama se convierte en un pretexto para la construcción de realidades alternativas que nunca dejan satisfecha la predictibilidad, ni la curiosidad del lector convencional. Es decir, “[l]a obra se convierte en un texto de goce al restarle importancia a la anécdota, enfatizar el lenguaje y el acto de escribir y pedir la participación del lector en el acto creativo” (Vargas 41). Por esta razón este tipo de obra es elitista, porque requiere la participación de un lector experimentado y culto que pueda apreciar los juegos del lenguaje que abren el espacio hacia diferentes realidades y performatividades de género.

El diálogo alrededor de la producción narrativa de los Contemporáneos se desarrolló en círculos exclusivos porque iba dirigida hacia un lector que procuraba la apreciación del arte en el uso de los tropos y las imágenes literarias sin importarles el discurso posrevolucionario. Pero, no por ello atenta contra la identidad mexicana, sino que evita la comodificación de lo popular, sobre todo de lo indígena, y en su lugar proyecta el enriquecimiento del corpus mexicano en todos los niveles culturales. Así se inicia la consolidación de una cultura visiblemente queer, que aun cuando elitista, es capaz de sobrepasar las definiciones convencionales heteronormativas. Más adelante, esta primera instancia trasgresora pública serviría como punto de partida para trazar una genealogía gay mexicana que hubiera sido imposible rescatar en niveles sociales más bajos. En *The Culture of Queers* (2002) Richard Dyer argumenta que el elitismo de la alta cultura contribuye a la construcción de una cultura gay porque

If we use definitions of culture which preclude those things which are at the same time associated with work, which concentrate on the fine arts, theatre, opera, ballet etc., working-class culture becomes invisible. [...] We know about historical development of culture by what lasts, and by and large what is made to last is élite culture. Gays seeking their roots are bound to use élite cultures as part of their so-called heritage, and the lack of working-class culture in this heritage reinforces the tendency to upwards mobility among gay men. (17)

El sofisticado espacio social de la alta cultura para la queerización de la performatividad sexual, en parte, es heredera de los jolgorios homoeróticos/homosociales de las barracas y las sombras alrededor de las fogatas revolucionarias, que a su vez son una reminiscencia de las prácticas sexuales no heteronormativas anteriores, durante y posteriores a la colonización española. Sin embargo, esta conexión es casi imposible de documentar porque así como las libertades sexuales precolombinas se extinguieron ante la imposición de la religión católica, el destape sexual revolucionario habría sido reprimido nuevamente por el discurso nacionalista que en su lugar situaría la Revolución como el más puro ejemplo de tradición patriarcal. El discurso posrevolucionario convirtió a la Revolución en una narrativa que retomaba el sacrificio de sangre de los guerreros aztecas hasta proyectarlo sobre los valientes mestizos que liberaron a una patria heterosexual (curiosamente representada por una figura femenina¹⁵) de la tiranía porfirista. De tal forma que

[s]i la Revolución crea espacios de desarrollo de una sensibilidad distinta, también los revolucionarios se jactan de un machismo rampante. (No uso homofobia, por ser un término no correspondiente a la época que ya califica negativamente el odio irracional al homosexual. Antes, cuando todos la comparte, no tiene caso especificar) Los climas de guerra demandan valentía, suprimen el respeto a los derechos humanos (por demás casi inexistente) y mantiene una tesis: un maricón ofende a la hombría, a México, a la Revolución. (Monsiváis, *Salvador Novo* 41)

La naturalización de la heterosexualidad se convirtió en una cuestión de identidad nacional y las libertades sexuales obtenidas por y para los grupos marginales regresaron al closet una vez que las narrativas posrevolucionarias redujeron la Revolución a un espectáculo vernáculo al servicio del discurso hegemónico de renovación nacional. Dicho sea, el único cambio social tangible al orden porfiriano es el hecho de que los valores coloniales que definieron el honor, el abolengo y las buenas costumbres dieron

¹⁵ Consultar “La patria dolorida. Imágenes de un periodo turbulento (1821-1909)” de Rafael Barajas

<<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo2print&Article=127669>>

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

paso al oportunismo, manifestado en una emergente clase burguesa que se adueñó del poder económico. La aristocracia criolla mexicana perdió la estabilidad lograda durante la dictadura y se vio en la necesidad de reconocer y ser partícipe de la realidad social mexicana. Los aristócratas se vieron a sí mismos como mexicanos y por primera vez fueron partícipes de la zozobra, que según el filósofo Leopoldo Zea, define la experiencia de vida del mexicano.

En “Zea: Existencia, moral y Revolución,” Guillermo Hurtado realiza una relectura de *Conciencia y posibilidad del mexicano* (1952) de Leopoldo Zea para analizar la reorganización de la moral en relación con la política posrevolucionaria. Hurtado explica la visión de Zea con respecto a la moral posrevolucionaria en términos de un mexicano que “ha vivido siempre en la zozobra, en la inseguridad y en la inconsistencia” (36). Después de la Revolución la sociedad continuó sumida en la zozobra, inseguridad e inconsistencia. La única diferencia fue que en ese momento el estado de sobresalto continuo comenzó a ser compartido también por quienes antes vivían enajenadamente en México pero a la usanza aristocrática europea. De tal forma que el resultado de la Revolución fue el intercambio del poder económico entre aristocracia, burguesía e instituciones gubernamentales recién formadas. Porque si se puede hablar de los logros de la Revolución, éstos se dieron primordialmente a nivel administrativo y legislativo ya que la desigualdad social continuó su curso sin cambio. Con todo, lo que sí se logró durante la Revolución fue la visibilidad de la crudeza de la realidad cotidiana y la sexualidad, un descubrimiento que tuvo que ser negociado para la construcción de la mexicanidad. De hecho,

Zea pensaba que la Revolución tuvo el efecto inesperado de que los mexicanos por fin se conocieran a sí mismos, y, sobre todo de que se aceptaran tal y como ellos son en verdad. Al poner al descubierto el fondo zozobranante de la existencia del mexicano, la Revolución, diría Zea, no solo le ha prestado un servicio al mexicano, sino al resto de la humanidad ya que la autoconciencia y autovaloración ganadas en la lucha revolucionaria son condición indispensable para la construcción de una moral para los nuevos tiempos. (Hurtado 37)

Después de la Revolución Mexicana el disimulo de la trasgresión de valores morales en privado de las élites se convirtió en un tema público porque la sexualidad de los mexicanos fue exhibida durante el caos de la rebelión. Sin embargo, ni durante el período de cambio posrevolucionario, ni aún hoy en día se puede afirmar que la “autoconciencia y autovaloración ganadas en la lucha revolucionaria” hayan sentado las bases “para la construcción de una moral para los nuevos tiempos” (Hurtado 37). En el prólogo de *La estatua de sal* (2008) de Salvador Novo Monsiváis explica que

No es aún la hora de la acusación de homoerotismo, realidad que las buenas costumbres arrinconan en las tinieblas de las tramas. Antes de la segunda mitad del siglo XX, lo masculino es la sustancia viva y única de lo nacional, entendido lo masculino como el código del machismo absoluto y lo nacional como el catálogo de virtudes posibles, ejemplificadas míticamente por los héroes. (s/p)

Por consiguiente, la incapacidad para construir una nueva moral que fuera acorde con los tiempos de cambio que se vivían en el país exacerbó el estado permanente de zozobra al que se refiere Zea. Ya que ante la manifestación pública de un México bárbaro, incontenible y sobre todo sexual, la zozobra por la “inseguridad e inconsistencia que construyen el núcleo de la base del mexicano” (Zea cit. por Hurtado 36) se ve intensificada por la apertura de sexualidades disidentes al espacio público antes, durante y después de la Revolución, desquebrajando la naturalización de la heteronormatividad como la única forma posible de expresión de la sexualidad y construcción de la identidad de género.

De hecho, el incidente más conocido que marca de inicio de la disidencia sexual pública en México fue el escándalo del baile de los 41. El 18 de noviembre de 1901 la policía irrumpió en una residencia privada ubicada en la calle Paz en el Distrito Federal. Para su sorpresa los agentes del orden se encontraron con una placentera velada a la cual habían asistido 42 hombres, de los cuales la mitad estaban vestidos con ropa femenina. Considerado como un atropello a las leyes morales, 41 hombres fueron arrestados y humillados por su conducta escandalosa. Sin embargo, el número 42 logró escapar impune a toda sanción porque se presumía que se trataba del yerno del mismo Porfirio Díaz. El incidente se convirtió en un escándalo mor-

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

dazmente caricaturizado por José Guadalupe Posadas. No obstante el escarnio social, este incidente es relevante porque es la primera vez que se ventila en público una trasgresión de miembros de la alta sociedad, puesto que existían secretos a voces acerca de la actividad gay en el país, pero se reducían a incidentes convenientemente nunca confirmados.

En “Los 41 y la gran redada” (2002) Monsiváis afirma que los antecedentes que se tienen acerca de la actividad gay en México antes del episodio de los 41 es el testimonio de las experiencias sexuales de Salvador Novo en *La estatua de sal* en donde

Novo se refiere a la historia de un “aristócrata”, Antonio Adalid, hijo de un caballero del emperador Maximiliano y ahijado de bautizo de los emperadores. Con el sobrenombre de Toña la Mamonera, Adalid, alma de las fiestas clandestinas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, evoca “con una risa sus excursiones colectivas y tempraneras a Xochimilco, en tranvía, todos con sacos azules y sombreros de jipijapa” [...] Hasta ahora, nada más esto se sabe de la vida gay en el Porfiriato: fiestas “exclusivas”, travestismo que evita la molestia de pensar en la identidad, rifa de jóvenes agraciados y, para los “desenmascarados” por el escándalo, la condición de “sepultados en vida”. (23)

Por su parte, Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán afirman que antes del incidente de los 41

La primera concepción moderna sobre la homosexualidad masculina en México se debe al prototipo del dandi europeo, que es similar a la loca Mexicana—afeminado, endeble, apático: monóculo, guantes, bastón y un anillo llamativo en cada uno de sus delicados dedos—. (155)

Es por eso que la delicadeza, la sensibilidad artística, la innovación literaria o incluso la intelectualidad, como sinónimo de lo gay, comienza a asociarse con el privilegio de las élites. Ser gay es una cuestión de aquellos que conocían la obra de Oscar Wilde (1854-1900), Walt Whitman (1819-

92) o habían experimentado los estrambóticos *Molly Houses*¹⁶ ingleses. De esta forma, el refinamiento, la burguesía y el afeminamiento, se mimetizan con la representación de la hegemonía que oprime a las masas. La naturalización de la heterosexualidad también pasa a formar parte de la lucha contra la desigualdad social. Así se explica la conducta “desviada” del hombre, asociada a la hegemonía europeizada, problematizara el nacionalismo consolidado mediante un discurso sin más base que el populismo y la demagogia. Esta es la razón por la cual aún los Contemporáneos (a excepción de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer que no hicieron ningún esfuerzo por ocultar su identidad sexual) debieron perpetuar la apariencia de una performatividad heterosexual convencional en público. Porque en el México moderno posrevolucionario

[l]os gays de sociedad o del sector cultural guardan las apariencias, suelen casarse y tener hijos. Un soltero no únicamente levanta sospechas: también traiciona a la Naturaleza, que es toda fertilidad, y de allí que al célibe se le exija la virginidad profesional o la monomanía prostibularia. (Monsiváis, “Los 41” 23)

Tanto la naturalización del binario de género, como la heterosexualidad se convirtieron en panópticos clave para la perpetuación del discurso posrevolucionario y la trasgresión a los mismos se combatió con un estado de negación perpetua porque tampoco convenía definir “las desviaciones.” Definir equivale a afirmar la existencia.

Visibilidad gay/invisibilidad lésbica

Con todo, aunque la representatividad del homoerotismo entre hombres, resultó en la ridiculización y feminización peyorativa tuvo más visibilidad social que las relaciones “raras” entre las mujeres. De hecho,

¹⁶ Un Molly House en el siglo 18, en el contexto inglés, se refería a una taberna o un cuarto privado en donde la expresión de la homosexualidad y el travestismo era posible. Bajo la mayor discreción se podía encontrar compañeros y disfrutar de la sexualidad. Los Molly Houses fueron los precursores de los bares gay.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

The differences between lesbian and gay male culture reflect the different positions of women and men in society. Gay men have, for all their oppression, gained practically all the advantages of men generally. [...] Men have always had greater access to culture, both as producers, where their greater material assets have enabled them to have a greater access to resources [...]. Thus while we may be able to identify, through history, homosexual tendencies in artists, sculptors, writers etc., these are far more often men. Lesbian culture has suffered from the same invisibility as women's culture generally, and is emerging within that framework. (Dyer 17)

Si se toma el período de transición entre el Porfiriato, época victoriana mexicana, y el periodo de modernización posrevolucionaria como punto de partida para trazar los antecedentes del lesbianismo en México es justo afirmar que es inexistente. Esto se debe a que la manifestación de la experiencia homoerótica entre mujeres representa una doble trasgresión al orden patriarcal. Por un lado, parte integral del nacionalismo se consolida a partir del culto por la virgen de Guadalupe. Por consiguiente, aceptar la posibilidad de que una mujer, como representación terrenal de la inmaculada madre de todos los mexicanos, pudiera decidir el curso de su sexualidad equivalía a reconocer un tipo de agencialidad que impugna la exclusividad del privilegio masculino como el único agente sexual activo. Y por otra parte, a diferencia del homoerotismo masculino, la existencia de la mujer no-heteronormativa problematiza la inmanencia reproductiva y de esta forma irrumpe el control del estado sobre el cuerpo femenino. Consecuentemente, resultó más conveniente prolongar la relativa indulgencia porfiriana/victoriana hacia las relaciones “dudosas” entre las mujeres porque “[t]he Victorian gender system, however strict its constraints, provided women latitude through female friendships, giving them room to roam without radically changing the normative rules governing gender” (Marcus, *Between Women* 27).

Aunque no se puede trazar una genealogía lésbica del mismo modo que se ha hecho con lo gay, sí se puede hablar de un continuum sáfico en la sociedad mexicana que sobrepasa el registro de la genealogía gay a partir del baile de los 41 o la penetración en la alta cultura de Los Contemporáneos. Esto se debe a que el espacio permisivo sáfico se construye a la vista

pública y su trasgresión se nutre de la naturalización de la penetración masculina como la única forma de actividad sexual. Por esta razón, se pasó por alto la actividad sexual entre las mujeres que ocurría ya fuera detrás de las puertas cerradas de los conventos, las viejas casonas o las casas de campo; así como en los círculos sociales abiertos que fluctuaban desde lo más alto de la sociedad, hasta lo más humilde y popular. El safismo mexicano pasó a formar parte de la intrahistoria femenina que se hace extensiva a todos los estratos sociales, sin la necesidad de hablar de exclusivos círculos elitistas:

A finales del siglo XIX, en el esplendor del porfiriato, la mexicana de las clases altas parecía que vivía alejada de las actividades mundanas y de sus necesidades prácticas, su ideal era de pureza y virtud envuelto en encajes; llevaba una vida refinada de bailes, teatros, poesías, habaneras y valeses [...] En ese contexto, ni conoció ni experimentó compasión por los trabajadores que morían en las minas y en las monterías, por los campesinos arraigados en las haciendas, ni por las 11 mil prostitutas que vivían en los 56 burdeles de la capital. (Villalobos 24)

Pero, sin importar la lejanía social entre distinguidas damas y prostitutas de burdeles finos o baratos, todas y cada una de estas mujeres compartían la libertad de experimentar la amistad más sublime con su mismo sexo. Las relaciones amorosas entre mujeres proliferaron por igual entre los elegantes encajes ingleses, las refinadas vajillas para las tertulias alrededor del arte, desde los desquebrajados bidés del lupanar, el insoslayable comal o la oxidada carabina revolucionaria.

Consecuentemente, ya que la invisibilidad no ha impedido ni la expresión del deseo, ni la consumación de la relación lésbica, valdría la pena reinterpretar el impacto de esta invisibilidad, a la que se refiere Dyer, en la consolidación de una genealogía sáfica mexicana. Esto es porque la invisibilidad fue reconfigurada en un espacio de permisibilidad que posteriormente facilitó la emergencia de una cultura lésbica mexicana. Por consiguiente, “we need to ask how has women’s relative lack of privilege and lack of access to public space shaped an entirely different story” (Rupp 7). La intrahistoria sáfica es una de las premisas que definen el trabajo de Leila

Rupp en *Sapphistries: A Global History of Love between Woman* (2011), un ingenioso juego de palabras que encierra la exploración de las historias íntimas de y para mujeres.

La construcción de una genealogía sáfica mexicana

Este entramado de historias sáficas en el México posrevolucionario, se refiere a un contexto artístico cuya genealogía hispana se traza hasta los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta producción cultural posteriormente serviría como medio para la consolidación de una genealogía lésbica, una vez iniciados los movimientos de derechos humanos, la emancipación femenina y las diferentes olas feministas. Dicho sea, el término ‘safismo’ enfatiza “the fact that more contemporary notions of lesbianism or even female homosexuality remained unconceptualized in Mexico until decades later” (Mckee, “Las inseparables” 99). De ahí que en primera instancia se hable de tribadismo, luego de safismo, hasta que posteriormente se acuña el término lesbianismo. Un proceso en el cual se desmitifica la actividad sexual como una dinámica entre pasivo/activo y se conceptualiza una práctica entre iguales. Y lo que es más, incluso se replantea la necesidad de cualquier expresión de contacto genital para la existencia del deseo y el amor no-filial entre las mujeres.

Rupp explica que el tribadismo proviene del termino griego *tribo* que significa frotar. Pero, esta definición de interacción sexual no es exclusiva de la cultura occidental porque

[t]he Arabic terms *sahq*, *sihâq*, and *musâhaqa* are all derived from the verbal root s-h-q, meaning “to pound, bruise, efface, or render something soft.” In Hebrew, the term for women who have sex with other women is *měsal-lelet*, meaning ‘to rub.’ Female behaviour in Chinese is called *mojingzi*, “rubbing mirrors” or “mirror-grinding.” The words in Swahili for a lesbian is *msagaji*, which means ‘a grinder.’ In Urdu and related languages, the terms for female same-sex sexual activity -*chapat*, *chapti*, and *chaptbazi*- are all related to flatness or flattening. (1-2)

Lo que sobresale de todos estos vocablos citados por Rupp es que la fricción desnaturaliza la penetración como única forma de ejercicio sexual. Lo que lleva a plantear una nueva premisa en la cual se problematiza la exclusividad del rol sexual del hombre como el que penetra y el que ostenta el privilegio de género, que lo sitúa a la cabeza de una sociedad piramidal.

La relación lésbica prescinde de un orden jerárquico, lo cual se materializa a partir de la verticalidad del acto sexual, ya sea que exista o no algún tipo de penetración. De hecho, Rupp explica que “[t]he story for women is different: whereas masculine women who penetrated their lovers with penislike objects tended to arouse particular horror in some places, sexual role is less important, as the persistent image of mutual rubbing attests” (7). De ahí que la visión positivista que en un principio simplificó la homoerotización entre mujeres como un caso de inversión o una peculiaridad física, que buscaba en el cuerpo de las mujeres rasgos anatómicos masculinos, se reconfigurara en lo que se conocería como safismo. En “Befriending the Body: Female Intimacies as Class Acts”, Susan S. Lanser afirma que el cambio conceptual de tribadismo a safismo ocurrió cuando

old paradigms attributing female homosexuality to a “hermaphroditic” clitoral hypertrophy began to be discarded—or displaced onto Asian and African women. Sapphism among European women came to be seen more often as a social and moral than physical failing, and a “corruption” model eventually supplanted the image of the tribade driven by her penis-like clitoris. Servants, tradeswomen, and actresses were assumed to infect worthier classes from “below”; high aristocrats in debauched court cultures tempted virtuous gentry from “above”. (186)

La adopción de la imagen de Safo para la representación del erotismo entre mujeres indica el continuum de la existencia de la conducta no heteronormativa más allá de la definición de la desviación femenina o tribadismo en términos puramente sexuales o anatómicos. De hecho, el safismo posrevolucionario se manifestó principalmente en la ruptura ideológica con la construcción convencional de género femenino; en las relacio-

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

nes homoeróticas entre mujeres que se materializaron a partir de la reconfiguración de la relación de la mujer con su propio cuerpo y el cuerpo de las otras a su alrededor, así como en la construcción de un entorno en el cual cuando la presencia masculina cuando no es nula, se reduce a la de una representación fantasmagórica irrelevante.

Por esta razón, hablar de safismo en México también implica la discrepancia entre el poder absoluto sobre la mujer de la época porfiriana/victoriana y los primeros destellos de emancipación; sutiles durante el período de la dictadura; inyectados de dinamismo y sagacidad a lo largo de la Revolución y contestatarios en el período posrevolucionario. Dicho sea, “[t]he threat posed by Sapphists to (male) society is that some women have no use for men, neither sexually nor financially” (McKee, “Las inseparables” 108). Sin embargo, este cambio en la realidad de la mujer mexicana mediante la independencia económica se fue dando de acuerdo a la clase social. Villalobos explica que

El desempeño laboral de la mujer como obrera, era sinónimo de libertinaje sexual, de degeneración familiar y de contranatura. Pero no en todos los estratos sociales la anterior era la opinión dominante y válida. Ésta sólo era cierta para las capas burguesas de la población. Las clases más desfavorecidas de la sociedad no consideraban incompatible el trabajo asalariado y fuera de hogar de la mujer, con su condición de tal, en éstas no se consideraba atentatorio contra la honra que la mujer contribuyera pecuniariamente a la satisfacción de las necesidades familiares, a pesar de que el trabajo femenino era considerado secundario y complementario, siempre y cuando no pusiera en riesgo la misión y el destino de la mujer como esposa y madre. (32)

Resulta interesante la evolución de la percepción del trabajo en relación a la emancipación porque, independientemente del contexto histórico, la mujer de clase baja ha tenido que trabajar para sobrevivir. Para la mujer pobre el trabajo no representó ninguna liberación; trabajar significaba la diferencia entre la vida y la muerte de ella misma o de la familia. Sin embargo, a medida que avanza la conformación del espacio sáfico mexicano, el trabajo se convirtió en el medio para alcanzar la emancipación de

la mujer de la clase alta y también propició los primeros brotes activistas. De hecho,

[e]l activismo femenino en los prolegómenos y en las luchas revolucionarias que sucedieron a la dictadura fue el cimiento para el cambio ideológico sobre la emancipación femenina y también permitió la transición económico-social que trastocó “el modelo de lealtades femeninas, de sometimiento y de supuesto desinterés por los asuntos nacionales que por largo tiempo habían impedido que las mexicanas fueran consideradas como activos de la comunidad nacional”. (Villalobos 41)

Sin embargo, como reacción a esta creciente libertad económica la sociedad patriarcal comienza a sexualizar “las relaciones apasionadas entre algunas mujeres burguesas que hasta aquel tiempo eran consideradas como ‘castas’ y aceptables” (Müller 270). Y es a partir de ese momento se introduce el término lesbiana que, de acuerdo a Müller, “sirve para estigmatizar a las mujeres, cuyo modo de ser o comportamiento en relación con sus congéneres no es conforme a lo establecido y por ende es considerado como anormal o ya no normal” (271).

Sin embargo, una vez abierta la discusión hacia lo que constituye la anormalidad, es necesario aclarar que Müller basa su argumento en la dinámica social sáfica/lésbica indígena en Oaxaca, México. Una sociedad en la cual

[p]recisamente porque las mujeres en Juchitán no dependen económicamente de los hombres (como las mujeres burguesas en la Europa de los siglos XVIII y XIX), y tampoco emocionalmente (como la mujer occidental moderna), la integración de la homosexualidad a la visión heterocentrista del mundo sigue siendo una necesidad, desde el punto de vista social. (277)

Puesto que en Juchitán trabajan y proveen por igual hombres y mujeres no existe una separación que defina y privilegie a un género por encima de otros, por consiguiente una división entre lo natural y no natural no tiene lógica en este contexto, porque si este fuera el caso entonces bien

se podría decir que “Heterosexuality itself could be unnatural and perverse,” una conclusión que a la que llega Marcus después de analizar “Sexual Inversion in Women” (1915) de Havelock Ellis. Marcus continúa esta reflexión afirmando que “for ‘the congenitally inverted person the normal instinct is just as unnatural and vicious as homosexuality is to the normal man or woman, so that in a truly congenital case ‘cure’ may simply mean perversion” (“Comparative Sapphism” 261). Visto de esta forma, cualquier forma de sexualidad impuesta resulta ser queer, como también lo es la normatividad que aliena la desviación a la que, en este caso, se le denomina comolésbica.

A pesar de que el empleo del término lesbiana pasa por un proceso de cambio semiótico para convertirse en elemento lingüístico de resistencia hacia la naturalización de la heterosexualidad como la normatividad, no se puede pasar por alto que es un constructo que en un inicio sirvió para marcar la diferencia entre la sexualidad hegemónica y la transgresiva. Ésta es la razón por la cual Judith M. Bennett sugiere el empleo del término lesbian-like porque “the term forthrightly names the unnamed, the “like” in “lesbian-like” decenters “lesbian,” introducing into historical research a productive uncertainty born of likeness and resemblance, not identity” (14). Y de esta forma Bennett expande la conceptualización del término como una restricción hacia la diversidad del erotismo entre mujeres, porque de esta forma es posible “incorporate into lesbian history women who, regardless of their sexual pleasures, lived in ways that offer certain affinities with modern lesbians. In doing so, we might incorporate into lesbian history sexual rebels, gender rebels, marriage-resisters, crossdressers, single women” (14).

Por su parte, Rupp afirma que lolésbico y lo sáfico (independientemente de las delimitaciones espacio-culturales) al final de cuentas se refiere a “a wide range of women-bonding behaviors characterized primarily by the resistance to male domination” (2). Si bien se pudieran definir ambos términos, uno como ideológico y el otro como el ejercicio de la identidad sexual, la dinámicalésbico/sáfica mexicana se aproxima más a la definición de términos que hace Marcus cuando afirma que “[f]or representations of women whose desire for women is unmistakably sexual—and it is that desire I am calling lesbian, and those representations I am calling Sapphic—”. (“Comparative” 251)

Así, entre reconfiguración y reapropiación de términos, se rescata la construcción de un corpus sáfico mexicano que sobrepasa la trivialización de los términos que han intentado limitar la complejidad de la experiencia

sexual de la mujer no heteronormativa. Es por esta razón que viene al caso proyectar la imagen de la legendaria Safo como metáfora de la producción cultural no heteronormativa mexicana, ya que el ingenio de la poeta materializa la expresión artística e intelectual libre de la opresión masculina de artistas e intelectuales, que así como la poetisa demostraron el más sublime florecimiento cuando pudieron evadir las regulaciones patriarcales.

Al igual que en el caso de la genealogía gay, para explorar un contexto sáfico posrevolucionario es necesario hacerlo mediante la producción cultural creada o registrada por artistas e intelectuales desde diferentes ámbitos culturales. Estas intelectuales tuvieron acceso o al menos escucharon acerca de la obra de Anne Lister (1791-1840), Radclyffe Hall (1880-1943), Gertrude Stein (1874 -1946), Mercedes de Acosta (1893 -1968), Berta Singerman (1901-98), Gabriela Mistral (1889-1957), M. Carey Thomas (1857-1935), Eleanor Roosevelt (1884-1962), Michael Field (seudónimo de Katherine Harris Bradley [1846-1926] y de su sobrina Edith Emma Cooper [1862-1913]); podrían haber escuchado el jazz de Bessie Smith (1894-1937) y Ma Rainey (1886-1939), las reinas del Harlem sáfico de los años 20; o incluso estarían familiarizadas con los secretos a voces sobre el *Sewing Circle* del Hollywood de la época dorada—entre cuyos miembros sobresalen Great Garbo (1905 -90) y Marlene Dietrich (1901 -92)—que de vez en cuando se reunía en la casa de Dolores del Río.

La agencialidad del teatro y las carpas

El teatro materializó una forma de apropiación del espacio público para el universo de la mujer mexicana. El teatro les dio la oportunidad a las mujeres de convertirse en actrices, dramaturgas¹⁷ y empresarias. Sin embargo, la apropiación de estos espacios para las mujeres también implicó la trasgresión de los códigos conductuales femeninos convencionales de la época. La misma Sara García se vio forzada a renunciar al colegio de las vizcaínas una vez que tomara la decisión de convertirse en actriz. No por las limitaciones de tiempo y las giras que realizaría con las compañías teatrales, sino porque su nueva profesión causaría un gran escándalo que le

¹⁷ Además de Sor Juana Inés de la Cruz se pude hablar acerca de las pioneras del siglo XX Catalina D'Erzell, Teresa Farías de Isassi, María Luisa Ross, María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Julia Guzmán y Magdalena Mondragón. A estas dramaturgas les seguirían los pasos Marcela del Río, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Maruxa Vilalta y Sabrina Bergman, entre otras.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

impediría continuar desempeñándose como profesora de distinguidas señoritas una vez convertida en “cómica”. García había elegido una profesión controversial porque como ella misma lo explica “en aquella época, a los cómicos y a los toreros se les despreciaba. Eran unos tiempos terribles. Tanto a los actores dramáticos como a los comediantes, se les denominaba ‘cómicos’” (“Anécdotas” 21).

Sin embargo, el teatro tuvo una importante presencia de mujeres visionarias. Sara García menciona a varias de ellas cuando hace un recuento de su llegada al teatro en una entrevista realizada por Edgar Ceballos. García obtuvo sus primeros trabajos en la compañía de Virginia Fábregas, seguida por la compañía de comedia de Prudencia Grifell, en donde paradójicamente fracasó en su primera representación de madre en el teatro Peón Contreras de Mérida, Yucatán. Sin embargo, en 1922, algunos años más tarde regresó como parte de la compañía de Julio Taboada y Mercedes Navarro, para meses después formar parte de las comedias de María Tubau. Aunque sin dejar por completo el teatro español, García también incurrió en la representación de obras patrocinadas por la Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos Pro Arte Nacional. Hasta que finalmente se integró a la compañía de las hermanas Isabel y Ana Blanch en 1930, con quienes alternaría a lo largo de 24 años. De hecho, durante esos años García también actuó en *Cuando las hojas caen* (1929) de Amalia González Caballero.

Todavía así persistía una percepción paradójica sobre la profesión de actriz, ya que por una parte la actriz se convertía en el objeto de deseo, pero por otra y fuera del escenario, era una mujer estigmatizada. Esto se explica a razón de que el cuerpo es expuesto como instrumento para la expresión del arte; no como receptor, ni como reproductor ya sea ideológico o biológico. Asimismo, la anatomía de la mujer había estado destinada para ser espectáculo al servicio del deleite masculino, actuando en vivo sobre el escenario la mujer también tiene control sobre la construcción de este placer visual. La actriz tiene poder absoluto en la construcción del personaje que representa y aún más sobre la performatividad social de mismo; lo cual abre un espacio para la desnaturalización y problematización de roles de género. Gastón Adolfo Alzate afirma que “el cuerpo gana significado dentro del discurso cultural sólo en el contexto de las relaciones de poder” (21). Alzate hace un estudio de la apropiación del espacio público de las performeras Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad con el fin de problematizar y desnaturalizar la construcción heteronormativa de género femenino. De

acuerdo con Alzate tanto Rodríguez como Hadad revierten el rol discursivo de la mujer pública para que su representación *non or anti-straight*¹⁸ se integre a una conciencia histórica de su subalternidad y así se materializa una voz en un cuerpo trasgresor y autónomo (21). Tanto Rodríguez como Hadad vienen siendo herederas de las mujeres del teatro quienes ya habían iniciado el proceso para revertir el descrédito de la visibilidad y en su lugar apropiarse del espacio de permisibilidad del escenario público en el cual el espectador es quien está al margen del mundo sáfico teatral.

En el escenario se problematiza la exclusividad del placer voyerista masculino. Tanto en las carpas trashumantes, como en los elegantes teatros metropolitanos el deseo hacia el cuerpo femenino en escena es igualmente compartido por hombres y por mujeres. Aunque en un principio las actrices mexicanas interpretaron obras exclusivamente españolas, crearon espacios en los cuales dos amigas se declaraban lealtad o también existía la posibilidad de cortejar a una doncella travestida con ropas de varón, casos muy comunes por la premura del tiempo con la que se montaban las obras. Sin embargo, fue en los espectáculos de revistas, zarzuelas a la mexicana y las carpas en donde comenzó a proliferar un tipo de espectáculo con tintes populares que serviría como antecedente a la dramaturgia revolucionaria y posrevolucionaria que trataría temas exclusivamente mexicanos y además se atrevería a integrar queerizaciones de los roles sociales perpetuados en las obras españolas representadas en los principales teatros.

En 1904 se estrenó en el teatro El Principal la zarzuela titulada *Chin-Chun-Chan: Conflicto chino* de la autoría de Rafael Medina y José F. Elizondo. Alejandro Ortiz Bullé explica que la obra fue un éxito rotundo más que por el argumento de la historia, el cual resulta de sencillez excepcional, porque esta pieza pone en escena a los actores sociales “raros” de la cultura popular mexicana. *Chin-Chun-Chan* relata la historia de

Un pobre diablo provinciano que llega a un hotel de la ciudad de México disfrazado de chino para esconderse de su esposa que lo persigue por líos de faldas. Por azares del destino, en ese mismo hotel llagará a hospedarse un gran dignatario chino llamado Chin Chun Chan. Los empleados del hotel y el gerente confunden como podría esperarse al provinciano con el célebre embajador del lejano

¹⁸ Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer*, Cit. por Alzate 22.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

oriente y se arma un enredo que se resuelve cuando la furbunda mujer que busca al marido, la emprende a golpes contra el verdadero chino. (51)

Además de la querización del inmigrante nacional o extranjero producto de la xenofobia selectiva mexicana¹⁹, lo que sobresale de esta puesta en escena es el hecho de que se incluyen en ella cuplés que se prestan a la ambigüedad sexual, interpretados por las señoritas de conjunto o las cupletistas. Esto se observa en uno de los números musicales incluidos en esta zarzuela denominado “Las telefonistas” cuya letra es citada por Ortiz:

Aquí está ya el teléfono de nueva invención
Que sin hilos produce comunicación.
Escuchen ustedes con mucha atención.
Para comunicarse con una señorita
Se acerca el aparato y se repica así
(sonando los timbres)
y llega la corriente frotando la bocina
con dulce cosquilleo que hace repetir.
(vuelven a sonar los timbres)
Más cerca, señorita, más cerca caballero,
Y así muy suavemente oprima usted el botón,
Ya estoy electrizada, ya siento las cosquillas,
Ya puede usted hablar, hay comunicación.
¡Ay, Que sensación tan particular...
Deje usted el botón, no lo apriete más!
Ya basta caballero; deje de tocar,
Que si no la corriente se me va a acabar. (53)

¹⁹ La cuestión de la presencia china en México no era un asunto menor, y si bien se vinculaba con otros acontecimientos relacionados con la apertura que el país iba teniendo hacia el exterior durante los gobiernos del general Díaz, también es cierto que generó alarma y brotes chauvinistas y xenófobos en diversos sectores sociales, como puede verse, incluso en el Manifiesto del Partido Liberal de 1906, redactado por Ricardo Flores Magón, en donde literalmente se propugna por la expulsión de los chinos del territorio mexicano, por considerarlos perniciosos para el progreso nacional (Ortiz 48).

En este cuplé hay varios versos que hacen referencia a una relación lésbica. Por ejemplo, los primeros dos versos que dicen “Aquí está ya el teléfono de nueva invención / Que sin hilos produce comunicación” pueden interpretarse como la visibilidad de una nueva concepción en las interacciones entre las mujeres, puesto que los jocosos coqueteos de las hermosas coristas ya no son exclusivamente para una audiencia masculina, como solía suceder en los recintos de entretenimiento exclusivos para caballeros. Asimismo, los hilos como eufemismo del cable problematizan la supremacía fálica porque no existe una conexión en la cual un cable/falo se deba insertar en un extremo para conectarlo a una base, tal y como se concibe la anatomía de la relación sexual heteronormativa. Lo único que hay que hacer para que exista la comunicación con una señorita es “acerar el aparato”. Más aún, el siguiente verso que dice “y llega la corriente frotando la bocina” alude a la más común asociación con la relación lésbica en donde el frote entre iguales sustituye a la penetración jerárquica. A continuación se habla de un cosquilleo que resulta del frote y que se puede repetir pulsando un botón que bien se puede referir a un clítoris. Finalmente la canción le pide a un caballero que deje de tocar porque si no la energía se le va a acabar a la telefonista. Aunque se pudiera argumentar que las coristas le cantan exclusivamente a un caballero, aun cuando haya una multitud de damas presentes en la audiencia, lo que es innegable es que la penetración queda descartada, porque también se insinúa un acto sexual concentrado hacia el goce de la mujer si se asocia la masturbación con el tacto y los botones del teléfono. De igual manera, se expone otro nuevo tipo de comunicación, una en la cual la conexión no es el final último, como tampoco lo es la reproducción sino la búsqueda del placer.

El cuplé es un estilo musical recurrente en los espectáculos populares mexicanos. Heredado de la influencia francesa, el cuplé eventualmente se convierte en la copla que acompañaría al espectáculo de revista, a la carpa y posteriormente al cine. Una peculiaridad que tuvo este estilo de música fue la jocosidad y picardía con la que se hacía referencia a lo innombrable que iba desde la política hasta la identidad sexual no-heteronormativa. Así como *Chin-Chun-Chan*, también se puede citar el caso de *La gatita blanca* (1907), zarzuela que se convertiría en el sobrenombre de la diva María Conesa. Entre los números musicales destacan los versos “Yo doy masaje/ yo doy masaje, con una gracia sin igual/ y el que a probarlo va una vez/ desea más...” (*La gatita*), los cuáles nuevamente se sugiere una forma alternativa para el placer. Asimismo, el artículo *el* funciona sin género, como en una

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

frase sin un sujeto declarado igual a “Pase el que quiera”, o “entre el que pueda”. Cabe resaltar que así como se estrenó en México, esta zarzuela también se puso en cartelera en España pero los versos de los cuplés fueron modificados para contextualizar el chascarrillo y la crítica social. La cultura popular mexicana se apropió del cuplé, un fenómeno que más tarde se reproduciría en el cine. Esta zarzuela originalmente interpretada por María Conesa es reproducida y ligeramente modificada como parte del contexto histórico de *Yo bailé con Don Porfirio* (1949), en donde los versos interpretados por Mapy Cortés exponen el fracaso en la consumación sexual entre la gatita y uno de sus gatos pretendientes “por tener las uñas largas/ y bailar el baile inglés,” con obvia referencia a la cultura popular gay emergente en Europa.

El empleo del doble sentido en el cuplé se prolongaría hasta el cine de la época de oro, en donde convertido en copla se integraría a las riñas musicales, homosociales/homoeróticas entre los galanes²⁰ charros. Con todo, fue su carácter popular el que expuso una cultura queer mexicana al mismo tiempo que entretenía, caso contrario al Harlem sáfico de los años 20s, en donde las canciones interpretadas en clubs clandestinos visitados por las finas damas de sociedad publicaban romances sáficos. En *Odd Girls and Twilight Lovers* (1991) Lillian Faderman realiza una detallada descripción de la subcultura sáfica de intérpretes masculinas de jazz, quienes apelaban con sus líricas al oído bisexual, curioso trasgresor y lésbico con canciones tales como “Prove It on Me Blues,” (1928) interpretado por Ma Rainey. En la letra Rainey dice “went out last night with a crowd of my friends, They must’ve been women, ‘cause I don’t like no men... They say I do it, ain’t nobody caught me, / They sure got to prove it on me...” (cit, por Faderman 77). Sin embargo, el deleite de estas interpretaciones pasó inadvertido para la cultura dominante.

Mientras tanto, en México las carpas se llenaban de personajes espermáticos que queerizaban las formas convencionales de género:

Thus the theater, committed to reflecting mimetically upon the culture of which it is a part, has had to find, in all times and periods, strategies for depicting not only the

²⁰ El ejemplo más representativo de debe a Pedro Infante y Jorge Negrete en *Dos tipos de cuidado* (1953).

perceived social operations of its audience but also the impact of external forces that invariably affect that audience, however homogeneous it may have been. (Carlson 21)

Tal es el caso de Amelia Wilhelmy y Delia Magaña, una de las parejas más memorables del cine sáfico de la época de oro. Se les conocería para la posteridad como “la guayaba” y “la tostada”, las dos teporochas²¹ icónicas que a manera de coro griego dieron continuidad a la trama de los clásicos *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948). Aunque se iniciaron como actrices en diferentes carpas, Wilhelmy en Panzón Panseco y Magaña en la carpa de María Conesa, ambas invadieron el escenario con una comicidad apoyada en su peculiar apariencia, creando personajes que problematizaban la construcción convencional de género femenino²². Al igual que las performeras más contemporáneas como Astrid Hadad o Regina Orozco, alias “la mega-bizcocho”, Magaña y Wilhelmy hicieron de su cuerpo un espectáculo público en el que reinscribieron una calculada performatividad queer opuesta al modelo femenino convencional al usar ropa masculina, sin llegar al travestismo, para realzar su falta de feminidad.

La inmolación de la imagen convencional y la ventaja en los rasgos poco agraciados sirvieron para evidenciar agencialidad e inteligencia transgresivas en la escena pública ovacionadas por una audiencia convencional, de tal modo que “[i]n ‘sacrificing’ their femininity, then, the potential threat posed by women who engaged in the unruly and aggressive arena of comedy could be defused for audiences worried about changing gender roles” (Anderson 37). Sin embargo, en este caso Magaña y Wilhelmy, al igual que Sara García en el cine, tampoco pretendían “invertir” géneros. La performatividad de sus personajes representaba mucho más que una simple “masculinización” para complementar el humor, Magaña y Wilhelmy queerizaron la división binaria de género materializando un espacio sáfico.

La voz sáfica literaria y pictográfica

El safismo se manifestó en el teatro principalmente en la queerización de las performatividades convencionales de género masculino y femenino, mientras que en los cultos círculos literarios el safismo se consolidó a

²¹ Se refiere a una persona harapienta de los barrios marginalizados mexicanos y también se asocia con el alcoholismo. Véase *Diccionario breve de mexicanismos* p. 217.

²² Véase *El país de las tandas* p. 50, 98 y 110.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

partir de los temas recurrentes que problematizaban la heteronormatividad mexicana. Justo como en España se puede hablar de las mujeres del 98, quienes tomaron un ángulo distinto al de sus contrapartes masculinos con respecto a la decadencia y nostalgia de fin de siglo así como de las escritoras que navegaron por la misoginia de los extravagantes creadores de la generación del 27, en México también se puede citar un gran corpus literario conformado por mujeres con una base filosófica que giraba alrededor de la satisfacción del deseo, de la fascinación con la anatomía femenina y sobre todo la expresión de una mujer que se revela contra la construcción convencional de género femenino.

En primera instancia, la conciencia sáfica de estas escritoras se forma mediante la expresión de su ser como sujetos que desean, en lugar de permanecer como objetos de deseo. Se desean así mismas, se auto-consumen y se nutren de la sensibilidad artística de otras mujeres. No abogan aún por una identidad lésbica, ni una posición feminista porque si bien viven su sexualidad plenamente, se resisten a adoptar etiquetas impuestas por otros y en su rechazo hacia la definición deconstruyen una identidad sáfica. De hecho, al igual que los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz, las letras de estas escritoras no precisan descripciones que aludan a la genitalidad para ser partícipes del torbellino sáfico posrevolucionario. Mckee explica que el safismo como concepto,

as eluded to in early twentieth century Mexican writings, clearly has something to do with sexual relations between women, although it reminds uniformly vague in all of them. While no text refers directly to the Greek poetess whose name they associate with women desire women, the fact that Sappho was known as a romantic poetess is implicitly key. The Sapphism of the women described in these texts means that like Sappho these females must desire. The Scandal of their sexuality is less what they do—because those writing about them apparently don't know what they do—than the fact that they exist not as objects of masculine desire, but as desiring subjects. (“Las inseparables” 98-9)

Las formas redondas cargadas de turgencia y humedad ocupan un lugar preponderante en el trabajo de escritoras como Nahui Olin, Pita

Amor y Rosario Castellanos, ya que para estas artistas el cuerpo de la mujer es motivo de poesía, erotismo y vehículo de satisfacción; sufrimiento por su mordacidad sexual, pero también medio para la construcción de un espacio autónomo. Tanto es así que Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Olin, la mujer sol para Adriana Malvido, vivió una fascinación por su propio cuerpo, la cual se registró en todas las manifestaciones artísticas en las que incursionó. En *Las siete cabritas*, Poniatowska afirma que

Nahui Olin es quizá la primera que se acepta como mujer-cuerpo, mujer-cántaro, mujer-ánfora. Poderosa por ser libre, se derrama a sí misma sin muros de contención. Parece que la piel de Nahui está escribiendo. Sus ojos son de un erotismo brutal, hasta violento. No hay hombre o mujer ahorita en México y a principios de siglo XXI que se atreva a escribir así, a enamorarse a así, a pintar así. (69)

Olin escapó del control semiótico patriarcal del cuerpo de cántaro o ánfora, es decir como sinónimo de receptáculo y fertilidad para en su lugar plasmar la belleza de sus piernas, sus pezones, sus glúteos y sus ojos como parte de la expresión del deseo por su propio cuerpo. El trabajo de Olin aporta un nuevo enfoque para marcar su diferencia con respecto a la mujer fálica opresora representada en la figura materna. En *Tierna soy en el interior*²³ (1923) Olin toma diferentes fragmentos de su propia anatomía para la creación de una episteme que se concentra en el amor hacia la mujer, porque Olin las amó a todas a través de sí misma. Llama la atención el título de esta obra que evoca sentimiento sin censura y carne blanda, pero no por ello débil. Es decir, Olin declara que no tiene que convertirse en una mujer fálica para expresarse como no-hombre en una sociedad patriarcal. Simplemente necesita unos pies firmes que al calzarse puedan crear un compás propio al caminar. Por esta razón sus zapatos besan “la tierra / con las puntas / que [a su vez] perfeccionen / los contornos de mis piernas [...] que señalen / el peligro / de ver / mis piernas / salir / de mis faldas [...]” (Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 80-81).

²³ *Tierna soy en el interior* fue originalmente escrito en francés con el título *Calinement je suis dedans*, recopilado en *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida, obra y varia intención*.

El cuerpo de Olin no está al servicio de nadie más que de ella misma, de su placer; ahí radica el peligro de subir por sus pies hasta sus piernas, sus rodillas y su sexo, en el hecho de que también consumirá al amante en turno. El que ama el cuerpo de Olin es una presa que metafóricamente queda atrapado en la red de sus medias negras de seda, las cuales contienen “una cosa/dentro/que se/mira/de lejos/de cerca/con placer/[...] hay/en mis/medias/una cosa/que se mira/con gula [...]” (Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 85). Para Olin, todo su cuerpo era una obra de arte viva en movimiento, sin embargo de él resaltan dos atributos que mimetizan su sexualidad y su intelecto: sus glúteos y sus ojos.

Olin pintó la turgencia de sus glúteos en diferentes trabajos, dentro de los que se incluyen *Nahui y Matías Santoyo, El abrazo* (también con Matías Santoyo), *Nahui y el capitán Agacino en Nueva York, Autorretrato* y *Desnudo femenino de espalda*²⁴. En estos trabajos se observa una sexualidad sáfica aun cuando el cuerpo de Olin está acompañado de una imagen masculina porque junto con la sensualidad de la redondez de sus glúteos resalta la auto-satisfacción del placer voyerista por encima de cualquier otro elemento. En *Nahui y Matías Santoyo* ella aparece como una felina abalanzándose sobre su presa. La predatora arremete sin miedo por la precariedad del abismo que delinea su cuerpo, pues su presa la espera en un balcón que se eleva sobre una ciudad sobre la que Olin pareciera flotar. El distanciamiento entre el cuerpo de Olin y la convencionalidad social, representada en la ciudad, también forma parte de *El abrazo*. En esta pintura ella misma es nuevamente la figura central, sólo que ahora, además de la excitación sexual plasmada en el enrojecimiento de la piel que recubre sus glúteos, Olin también ofrece la erección de sus pezones. Esta situación se reproduce con un amante diferente en *Nahui y el capitán Agacino en Nueva York*. Sin embargo, lo que hace diferente a la Olin de estos dos cuadros es el hecho de que ella le devuelve la mirada a quien observa su cuerpo; justo como lo hace en *Autorretrato*.

Es así como Olin construye una nueva episteme a través de la desnudez de su cuerpo.

El discurso visual de la obra de Nahui Olin propone una nueva forma de representación de la identidad femenina desde su propia alteridad discursiva. Trasgrede los có-

²⁴ Imágenes recopiladas en *Nahui Olin: la mujer del sol* de Adriana Malvido y *Nahui Olin: sin principio ni fin: vida, obra y varia invención* de Patricia Rosas Lopategui.

digos de representación hegemónicos al mostrar a la autora como sujeto activo de sus propios deseos eróticos y experiencias de vida. (Barbosa 201)

Olin crea arte con su cuerpo ya sea cuando ella misma pinta o cuando posa porque, cuando sirve como modelo, el fotógrafo o el pintor en turno son sólo un instrumento tal y como ella misma lo indica en “Poso para los artistas”: “cuando poso/y/aporto/siempre/una/nueva/cosa/que/es/mi/espíritu/derramado/en/mi/cuerpo/saliendo/o/mis/ojos/para/posar/para/los/señores/que/hacen/siempre/conmigo/nuevos/cuadros” (Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 112). Para Olin su espíritu no sólo de dejaba ver a través de sus ojos, sino que se derramaba a través de los mismos.

Los ojos de Olin se convierten en una imagen recurrente también en su producción literaria. Como metáfora de su interior, sus ojos exigen participar en el placer voyerista de deleitarse por el auto-consumo de su propia belleza pero también declaran ser capaces de una percepción intelectual sin límites. Esta doble función se aprecia en “La playa:” “mis ojos/toman/todos los reflejos/de los colores/que me visten/y cuando—me baño /son—mis ojos/dos/mares/uno/en/el otro/acurrucados” (Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 97-98). Este fragmento ilustra el oxímoron entre la belleza apacible de un mar calmo y aquella que excita los sentidos ante un mar intempestivo, como representación del verde de sus ojos, lo cual serviría para simbolizar tanto el placer como el sufrimiento de su vida. Así mientras en “La playa” los ojos expresan el goce, en su correspondencia al Dr. Alt los mismos ojos de Nahui le sirven para castigar: “Nunca volverás a besar mis labios—esos labios que tanto te besaron y que fueron la abertura por donde mi espíritu salía a ensalzarte y a envolverte de amor. Ya nunca volverás a mirar mis ojos verdes ni a sumirte en sus profundidades como pez en el mar” (Cit. por Rosas, *Óyeme* 98).

La intensidad del ingenio y la belleza de Olin fue capaz despertar la admiración de Carmen—“Pita”—Amor, otra mujer sáfica posrevolucionaria igualmente exquisita e inmersa en el goce auto-voyerista que también le producía su propio cuerpo. En 1993 Pita se deleita con el cuerpo y la intelectualidad de Olin, a quien le escribe el poema titulado “A Nahui Olin”:

A Nahui Olin la Tolteca
Princesa de siete velos
Emperatriz del pincel

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

Y reina de los colores
Alcaldesa del dibujo,
De la línea profesora
De los contornos maestra
Virreina e la armonía
Tú pintaste la poesía
Nahui Olin Abadesa
Es inmortal tu grandeza
(Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 335)

Tan solo un par de décadas menor que Nahui, Pita Amor también manifiesta una fuerza creadora avasallante que emanaba de la fascinación por su propio cuerpo. Poniatowska afirma que “[e]ra una criatura tan linda que Carmen Amor estrenó su cámara fotográfica con ella y la fotografió desnuda. A Pita le encantó contemplarse a sí misma y posiblemente ahí se encuentre el origen de su narcisismo” (Cit. por Rosas, *Óyeme* 254). La producción de Pita tiene temas variados que incluso apuntan hacia la religión en la ella misma ocupa un lugar teocéntrico al componerle *Décimas a Dios* (1953), empleando la misma estética literaria de Sor Juana. Sin embargo, el trabajo en el que mejor se alcanza a percibir su auto-fascinación es el poemario *Yo soy mi casa* (1946). En esta colección de poemas resalta su sinceridad al admitir que no concibe tema más original que ella misma. Pita escribe en la introducción del poemario

Creo que el peligro más grande que puede tener el artista al expresarse es la falta de sinceridad, que siempre se echa de ver en la obra como una originalidad forzada. Nunca he sentido el verso libre; la rima siempre se me ha impuesto como una música. Mi lenguaje poético es el que uso todos los días para conversar. Claro que mi conversación, generalmente se reduce a hablar de mí misma, y mis problemas personales son mis problemas poéticos. (xxii)

Es así como Pita problematiza el modelo convencional femenino mexicano que exige humildad, sumisión y olvido del ser en pro de la unión heterosexual. De hecho, en *Las siete cabritas* Poniatowska explica que “Pita nunca pudo salirse de sí misma para amar realmente a otro; la única entrega que pudo consumir fue la entrega a sí misma” (41). Pita es para Carmen

Amor el infinito y la totalidad, por eso dice “Yo soy cóncava y convexa; / dos medios mundos a un tiempo: / el turbio que nuestro afuera, / y el mío que llevo dentro. / Son mis dos curvas-mitades / tan auténticas en mí, / que a honduras y liviandades / toda mi esencia les di” (Amor, *Poesías completas* 27). En esta dualidad existe un desdoblamiento entre la escritora y su sujeto más fascinante que resultan ser la misma. Cuando Pita goza, Carmen lo hace también, pero cuando Pita sufre Carmen se derrumba.

Por su parte, Frida Kahlo también pinta una dualidad perceptiva, especialmente en *Las dos Fridas* (1939), pero independientemente del discurso identitario, su trabajo forma parte de una entidad integral dirigida hacia la reconfiguración de la visibilidad del cuerpo de la mujer. Para Frida también existe una fascinación con su propia imagen, pero su imagen también es el medio para consolidar una episteme del dolor físico que libera la opresión patriarcal sobre el cuerpo de la mujer. Justo como en la pintura de Olin, en la plástica de Frida se observa agencialidad para resistir el dolor. De esta forma a la vez que el cuerpo se expone como tortura, también se plasma como movimiento, pero sobre todo como identidad sáfica. Esto viene a razón de que la construcción de género femenino convencional le niega a la mujer la posibilidad de exponer la vulnerabilidad de un cuerpo porque es visto exclusivamente como espectáculo para el deleite masculino. Asimismo, la humedad y el olor de la sangre recuerdan una amenaza latente al patriarcado; la humedad por reconocer el deseo, que no necesariamente tiene que ser producido por un pene y la sangre por el estigma religioso sobre la pureza/limpieza del cuerpo femenino, el cual debe estar siempre dispuesto para complacer la violencia masculina. Es por esta razón que la pintura de Frida se integra a este contexto queer/sáfico mexicano, porque reinscribe el cuerpo como una entidad visible que sufre pero es libre, justo como se puede resumir en *La columna rota* (1944), *Recuerdo de una herida abierta* (1938), *La cama volando* (1932) o *Unos cuantos piquetitos* (1935).

La fascinación de Frida por el cuerpo femenino también es compartida por Tina Modotti, la modelo, actriz y artista italiana que vio en el escenario rural mexicano un campo inagotable para la expresión de su arte. La figura de la mujer ocupa un espacio preponderante en el trabajo de esta artista. Sin embargo, al contrario que Frida, Olin y Pita la fuente de su fascinación no es su propio cuerpo sino el cuerpo de otras mujeres. Modotti plasma la belleza de la humanidad de la mujer indígena, especialmente de la mujer del Istmo de Tehuantepec. Al igual que en el trabajo de Frida, la

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

mujer tehuana emerge en su obra como síntesis de la autonomía femenina. Modotti capta imágenes de cuerpos redondos, alejados del modelo de belleza occidental como es el caso de *Mother and Son* (1929), *Baby Nursing* (1926-7), *An Aztec Baby* (1926-27), *Hands Washing* (1927), *Woman with Flag* (1928) y *Women from Tehuantepec* (1929)²⁵. Modotti presta especial atención a las manos pequeñas y fuertes de las mujeres indígenas reinscribiendo de esta forma su agencialidad.

Por otra parte, sobresale el hecho de que Modotti haya elegido como tema recurrente la agencialidad de la mujer del Istmo, porque es una sociedad vertical en la cual la queerización consiste en la imposición de la heterosexualidad. En el Istmo las relaciones lésbicas y el contexto sáfico son visibles y se integran en la dinámica social, sin la subalternización mestiza mexicana. Y es por esta razón que el trabajo de Tina define la belleza en estrecha correlación con la agencialidad. Una posición con la que también comulgaron Nahui Olin, Lupe Marín, Antonieta Rivas Mercado y Frida Kahlo al trasquilarse sus cabelleras.

La belleza expresada como agencialidad también es un tema que Remedios Varo aborda en su producción surrealista, sobre todo la de los 50. Varo ofrece imágenes de mujeres que parecieran estar por encima de cualquier normatividad, incluso la morfológica. Las figuras andróginas de Varo se caracterizan por una posición agencial pero también por la introspección del ser y el contacto íntimo entre iguales. Esto se puede apreciar ya sea en espacios homosociales o en escenas en donde surge la representación de una relación sin jerarquías patriarcales. De hecho, Varo responde al reclamo por una identidad propia que Olin realizara en “El cáncer nos ha robado la vida” (que es a su vez continúa la reflexión de Olin sobre su falta de autonomía en *A dix ans sur mon pupitre*) en trabajos tales como *El agente doble* (1936), *Au bonheur des dames* (1956), *Tailleur pour les dames* (1957), *Presencia inesperada* (1958) y *Encuentro* (1959)²⁶.

“El cáncer nos ha robado” la vida es parte de *Óptica cerebral* (1922) en donde Olin toma como tropo central a una mujer que defiende su autonomía no solamente de la opresión masculina sino también de la mujer fálica, a la que se refiere precisamente como a un cáncer. Olin les reclama a

²⁵ Imágenes compiladas en *Tina Modotti Photographs* y *Tina Modotti & Edward Weston: The Mexico Years*, ambos por Sarah M. Lowe.

²⁶ Imágenes recopiladas en *Remedios Varo: Catálogo razonado*.

aquellas que callan su deseo para crear un panóptico sobre las que le dan rienda suelta:

Mas otras mujeres víctimas también de esos poderes y en las que la carne impera, saltan por todo y van por el mundo con carne temblorosa de deseos-cortesanas humilladas por leyes gubernamentales—y aunque atormentadas por las mismas pasiones, van otras, fanáticas, que azotan con religiones, y amenazan, vulgares, sus carnes podridas de pasiones y deseo extinguidos. Más otras mujeres de tremendo espíritu, de viril fuerza, que nacen bajo tales condiciones de cultivadas flores, pero en las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de su espíritu. (Cit. por Rosas, *Nahui Olin* 70)

La búsqueda por la independencia del espíritu fue un tema preponderante en la construcción del contexto sáfico posrevolucionario mexicano. Sin embargo, a excepción de las mujeres del Istmo, esta agencialidad también se encontraba en estrecha relación a la clase social en el México posrevolucionario porque

many mainly middle- and upper-class women attempt to create a new discourse of same-sex literary erotics—an ‘erotics of unnamings’. This implies avoiding identification with tribades by not assuming male prerogatives and (usually) remaining respectably married, while creating a new ‘Sapphic discourse’ by writing erotically charged poetry in which both the speaker and the object of desire are [and could be] female. (Lindenmeyer 96)

En contraste, la mexicana iletrada no podía acceder a la liberación de este entorno sáfico del cual fuera parte Olin, porque junto con Pita Amor, Rosario Castellanos y Antonieta Rivas Mercado perteneció a lo que Poniatowska se refiere como la cuadra de “yeguas finas” en la nota introductoria sobre el título de *Las siete cabritas*. Poniatowska describe a las yeguas finas como las niñas de distinguido linaje, educadas en exclusivos colegios afrancesados, las cuales tuvieron la oportunidad de cultivar su talento artístico desde temprana edad pues estuvieron rodeada por la presencia de la

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

obra de grandes figuras que las expusieron, desde muy corta edad, a una riqueza cultural sin límites. Ahora bien, la diferencia entre estas y otras tantas “yeguas finas” de distinguido linaje posrevolucionario radica en el hecho de que Olin, Castellanos, Rivas y Amor se negaron a perpetuar modelos conductuales convencionales. Por el contrario, ellas fueron quienes consolidaron la genealogía sáfica mexicana mediante su obra.

Aun cuando hayan tenido que participar en matrimonios heteronormativos con la correspondiente reproducción de la especie, estas artistas problematizaron tanto la relación heterosexual como la subsecuente maternidad idealizada. Frida Kahlo forja un enlace matrimonial con Diego Rivera compartido con terceros y terceras. En la tormentosa relación de los pintores sobresale un mutuo deseo por la forma femenina plasmada tanto en el lienzo que se asienta sobre un taburete de madera como en el que se forma en las líneas de una cama desecha después del acto sexual. El de Frida es un safismo plasmado en *Dos mujeres*²⁷ (1928), óleo en el que dos mujeres miran hacia un mismo destino, asumiendo una visión igualitaria ya que la posición de las mujeres hace eco en las dos frutas maduras gemelas que sobresalen de entre el follaje que les sirve de marco. La simbiosis entre iguales también explica la relación de Frida con Tina Modotti y Guadalupe Marín. La primera había sido amante de Diego, la segunda su esposa pero, para Frida ambas mujeres representaron influencias que convergían en la comunión del arte y la creación de un espacio sáfico restringido para Diego. Esto sin contar el hecho de que el cuerpo de Diego, ligeramente feminizado por su redondez también le daba a la pintora la oportunidad de disfrutar las formas del pecho de Diego que recordaban dos mamas de mujer, una situación que Poniatowska alude en *Las siete cabritas* cuando describe el placer de Frida al acariciar “el pecho femenino de Diego” (21).

Por su parte, resalta en la obra de Olin la demasculinización de la figura del hombre, puesto que la pintora plasma imágenes de hombres con rojas bocas en forma de corazón y pestañas negras y tupidas. Es decir, las características predominantes de su propia apariencia física en un acto de auto-erotización. De hecho, al final de su vida, recluida en su vieja casona, había pintado un hombre que reflejaba su propio rostro sobre una sábana con la que se envolvía todas las noches. Estas características no-masculinas

²⁷ A esta pintura también se la conoce como *El retrato de Salvadora y Herminia*. La relevancia de este trabajo radica en que exhibe una estética que plasma a una mujer agencial, lo que se convertiría en un tema recurrente en toda su obra.

convencionales (similares a las de su propia fisonomía) con las que pintaba los rostros masculinos se proyectaron incluso hasta el retrato su padre que hiciera en 1922. El padre de Olin fue un recio militar con el sostuvo una relación peculiar, casi incestuosa.

Olin era dueña de la voluntad de su padre. Tanto fue así que cuando eligió a Manuel Rodríguez Lozano como esposo, su padre hizo posible el matrimonio mediante su poder económico. Aunque Tomás Zurián afirma que en su tiempo se convirtieron en la pareja más hermosa de México, este fue un matrimonio que únicamente simulaba una relación heterosexual convencional puesto que Rodríguez Lozano era gay. Consecuentemente, el hombre más importante en la vida de Olin continuó siendo su padre. El amor desmedido de la artista hacia el General Mondragón se refleja en la pintura de su rostro²⁸. Esta obra se caracteriza tanto por la corona de laureles que coronan la cabeza de su padre, quien descansa con los ojos cerrados de los que emergen, de nuevo, largas y oscuras pestañas, así como por las insignias militares que lo rodean. La feminización del rostro del General propicia que la relación semi-incestuosa adquiera otra dimensión queer porque al auto-retratarse en la feminización del rostro de su padre la relación incestuosa también adquiere una dimensión sáfica.

Por su parte, Nelly Campobello se liberó del “matrimonio encantador” como afirmara Patricia Rosas Lopategui en *Óyeme con los ojos* (2010), pero no de una presencia masculina constante en su vida depositada en la figura del legendario general Pancho Villa, protagonista de su obra escrita. Sin embargo, no por ello la relación platónica entre Campobello y Villa queda exenta de queerización, ya que aun cuando Villa es la representación de la masculinidad posrevolucionaria mexicana, en la obra de Campobello, es un agente pasivo, cuya imagen es proyectada como espectáculo hacia la satisfacción del deseo por un macho heteronormativo, transformado en un fetiche. Esta misma reinscripción se prolongaría en *Entre Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabrina Bergman, en donde Gina, una empresaria, que ayuda a su amante a escribir un libro sobre Pancho Villa. Sin embargo, en la abnegada intención de la protagonista resalta la erotización de Villa, así como la construcción de una dinámica homosocial en la cual tanto Villa, como el amante de Gina se embarcan en un intento fallido para disimular el vacío discursivo en el que sustenta su privilegio de género.

²⁸ Véase *Nabui Olin: la mujer del sol* p. XXX.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

En *Entre Villa y una mujer desnuda* la protagonista tiene agencialidad sobre los cuerpos masculinos mediante la erotización y en *Cartucho* (1931), el cuerpo masculino se convierte en la materialización de la crónica detallada del caos revolucionario de la narradora. Sin embargo, en ambos casos las protagonistas se apoderan simbólicamente del cuerpo masculino y lo alienan de su espacio sáfico. *Cartucho* es un recuento de la

revolución desde la mirada de una niña que describe con lujo de detalles una violenta cotidianidad protagonizada por villistas pasándose al bando de los carrancistas, vendettas y medidas desesperadas de Villa para salir lo mejor librado del laberinto que él mismo había ayudado a construir. En este recuento los cuerpos masculinos también sirven como espectáculo esperpéntico porque representan diferentes formas de morir, las cuales abarcan desde lo sórdido hasta lo patético. Consecuentemente, la figura del hombre también se convierte en una presencia fantasmagórica porque cuando emerge un personaje masculino en la narración es porque ya está muerto o está a punto de morir. Además, la narradora tiene el control absoluto sobre la trascendencia de la muerte de los revolucionarios porque así como sugiere el voyerismo en el caso de los prisioneros que fueron desnudados frente a un oficial antes de hacerlos fusilar o la muerte del Kiri mientras se bañaba en el río, también construye un relato chusco al narrar la muerte de Julio Reyes. El hombre muere calcinado y la jocosidad del incidente radica en el hecho Julio siempre le pedía a virgen que lo hiciera chiquito otra vez.

La deshumanización del hombre mediante la fragmentación de su cuerpo en *Cartucho* contrasta con la reinscripción de la agencialidad del cuerpo femenino en *Yo, por Francisca* (1929) y en *Las manos de mamá* (1937). En ambos trabajos emergen tropos corporales que se convierten en una retórica de acción. En el poema “Fuerza montañas grandeza” la voz lírica habla de la audacia y fortaleza de las manos de la escritora, las cuales son

Rojas de sangre
que me obedecieron
mas ellas de volvieron
pálidas
para pedir perdón
por la audacia

No quiero

manos pálidas
que pidan
perdón
al cielo
las quiero
rojas
para derribar
cerros

Que venga
el desbordamiento
de fuerza
y de grandeza
manos rojas para
derribar cerros
manos que no se
sorprenden de tener
cerebro. (Cit. por Rosas, *Óyeme* 149)

En “Yo” Campobello describe a una mujer que evade el control patriarcal mediante una mirada audaz y un cuerpo ágil y dinámico:

Brusca
porque miro
de frente

Brusca
porque soy
fuerte

Que soy
Montaraz

Cuántas cosas
dicen

Porque vine
de allá

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

de un rincón
oscuro de la
montaña

Mas yo sé que
vine de una
Claridad. (Cit. por Rosas, *Óyeme* 150)

La libertad de movimiento y acción del cuerpo de la mujer es una metáfora constante de agencialidad en el trabajo de Campobello y se hace extensiva hacia la figura materna tal y como se observa en “Así era...”, incluido en *Las manos de mamá*.

Esbelta como las flores de la sierra cuando danzan
mecidas por el viento.

Su perfume se aspira junto a los madroños vírgenes,
allá donde la luz se abre entera.

Su forma se percibe a la caída del Sol en la falda de la
montaña.

Era como las flores de maíz no cortadas y en el
mismo instante en el mismo instante en que las besa el Sol.

Un himno, un amanecer toda *Ella* era. Los trigales se
reflejaban en sus ojos, cuando sus manos, en el trabajo, se
apretaban sobre las espigas doradas y formaban ramilletes
que se volvían tortillas húmedas de lágrimas. (*Obra reunida*
169)

La presencia de la madre se construye mediante figuras que aluden la evasión del control tales como el aroma de los madroños, una presencia que emerge cuando el sol cae y las Flores no cortadas. Asimismo, la madre de Campobello es un agente activo en contraste con la representación de la maternidad pasiva posrevolucionaria porque es como una flor que danza, esbelta pero no débil, sus manos se apoderan de los trigales y aún sus lágrimas alimentan en lugar de incitar a la resignación.

La madre de Campobello problematiza al sujeto pasivo de las narrativas posrevolucionarias sociales y religiosas en donde la maternidad constituye la identidad de la mujer. Por tanto, la ruptura con el modelo con-

vencional de maternidad supone la queerización más significativa de la mujer sáfica, sobre todo si además se rechaza el rol materno. En el contexto mexicano no existe cabida para la posibilidad de que una mujer rechace su rol de madre porque de lo contrario sería un acto antinatural, que conlleva a un tormentoso final de la existencia. Así se construye una leyenda que sirve como advertencia para la trasgresión. Este es el caso de Nahui Olin, Pita Amor y Antonieta Rivas Mercado, cuyos finales trágicos se asocian con el fracaso en el cumplimiento de sus obligaciones como madres. Aunque nunca se pudo comprobar, se sospechó que la misteriosa Olin asesinó a su propio hijo. Zurián afirma que

el hijo de Carmen y Manuel es otro de los enigmas en la vida de Nahui Olin. Existen muchas versiones e interrogantes al respecto. [...] Si optamos por la existencia del niño, es seguro que no nació en París sino en San Sebastián ya que según el testimonio del licenciado Cortina, en esta última ciudad se veía a Carmen Mondragón paseando en una carriola a un niño de corta edad. Pronto sobreviene el drama: ¿Es asfixiado con toda intención por Carmen? Como se obstinó en pregonar Rodríguez Lozano ante sus amigos y discípulos. ¿Habrá asesinado Carmen al niño en un arrebato de cólera y frustración al confirmar la sospecha que había tenido poco antes de la boda de las inclinaciones homosexuales de su futuro esposo? (60)

Nahui nunca habló de su hijo pero se da por sentado que se autocastigó por su pérdida al aislarse en la vieja mansión de su familia en donde murió casi en el olvido. Sin embargo, no se ha comprobado que dicho bebe haya existido en al algún momento pero, es un enigma que contribuye a la estigmatización de la mujer que no asume una maternidad convencional.

Otro caso similar es el de Pita Amor, cuya maternidad le produjo el dolor de presenciar la deformación de su hermoso cuerpo. Para Amor la maternidad representó una agresión y el parto una violenta manifestación de ultraje. Poniatowska explica que

Pita Amor decide tener un hijo a los treinta y ocho años. [...] Pita se instala en la clínica con mucha anticipa-

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

ción y su embarazo le produce una profunda crisis nerviosa, lo mismo que la cesárea. Pita no soporta la idea de haber sido operada; siente que ha sido profanada. (*Las siete* 52)

El hijo de Pita muere ahogado a corta edad y justo después del incidente Pita decide recluírse también. En sus últimos días se la veía vagando por la zona rosa de la ciudad de México ayudándose de su bastón para apartar a cualquier persona que se acercara. Rosas Lopategui afirma que hasta su muerte Pita vivió de la caridad de las actrices Susana Alexander, Patricia Reyes Spíndola y Beatriz Sheridan, así como del poeta Carlos Saaib.

Otro escándalo sáfico fue protagonizado por Antonieta Rivas Mercado, la mecenas de Los Contemporáneos, quien se suicidó en París en la catedral de Notre Dame en 1931. A Antonieta se le repudia el hecho de que abandonara a su pequeño hijo en una ciudad desconocida. Kathryn S. Blair, esposa del hijo de Antonieta, inicia una investigación sobre la vida de Antonieta para descubrir por qué había decidido abandonar a su pequeño. Al indagar con su esposo sobre el incidente “Don [Donald Antonio Blair Rivas Mercado] admitió que el nombre de su madre había sido un tabú en la familia por treinta años” (21). Sin embargo, a medida que Blair continúa con su investigación y descubre el gran legado para la consolidación de la cultura contemporánea mexicana de Antonieta entonces la maternidad fallida de Rivas Mercado pierde relevancia y Blair se comienza a interesar más en cómo vivió Antonieta que en cómo o por qué murió. Sin embargo, Blair dice que aún años después cuando da conferencias sobre su libro

la primera pregunta que [l]e hacen es “¿Qué pasó con el niño?”. El cónsul mexicano, Arturo Pani, mandó recoger a Toñito [Conocido como Don de adulto], como le decían entonces. Lo recibió en París y lo embarcó a Nueva York donde su padre lo recibiría. Le dijeron que su madre estaba muy grave en un sanatorio y cuando se recuperara lo alcanzaría en México. (24)

El niño creció con una educación y cuidados extraordinario, sin embargo, todavía prevalece el extrañamiento ante la decisión de Antonieta. Esto se debe principalmente al hecho de que la mujer mexicana continúa sumida en la naturalización de una identidad que le dicta el sacrificio por

encima de la agencialidad, tal y como se ilustra en “La cansada,” cuento extraído de *Galería de títeres* (1959) de Guadalupe Amor.

Una mujer se queja de su invisibilidad en su propio hogar, en el cual se reduce a la de una presencia servil para su marido y sus hijos:

Solamente tengo cansancio, un cansancio que día a día es más profundo y que me nubla los verdaderos sentimientos amorosos que puedo tener por mi familia.

Para descansar un poco quisiera enfermarme. Pero sé que tendrían que cuidarse y cuidarme.

No. Yo no tengo derecho ni a la más leve gripa, ni a un dolor de cabeza que oculte mi sonrisa. Aunque duerma tres horas cada noche, debo amanecer fresca, fuerte y alegre. Adelante. (75)

Desde la permisibilidad pública de la era victoriana/porfiriana hasta el destape sáfico posrevolucionario, se ha recorrido un largo camino hacia la desnaturalización del género femenino heterosexual como única posible alternativa para la mujer mexicana. Aun cuando el discurso patriarcal toma medidas extraordinarias para perpetuar el control sobre el cuerpo y voluntad de la mujer, siempre existen medios para problematizar dicho discurso. La experiencia de cada mujer es única y aun cuando se intente homogeneizar para perpetuar un estado subalterno, ya sea mediante la construcción de nuevas epistemes, reinscripción de una estética sáfica o la queerización de la representatividad del rol social, siempre existirá un espacio para la proliferación de una manifestación del ser no heteronormativa.

CAPÍTULO 3

Sara García y el romance sáfico en el cine de la época de oro

If women's primary emotions were directed towards other women, regardless of their own sexual practices, perhaps their affection was lesbian-like. If women lived in single-sex communities, their life circumstances might be usefully conceptualized as lesbian-like. If women resisted marriage or indeed, just did not marry, whatever the reason, their singleness can be seen as lesbian-like. If women dressed as men, whether in response to saintly voices, in order to study, in pursuit of certain careers, or just to travel with male lovers, their cross-dressing was arguably lesbian-like. And if women worked as prostitutes or otherwise flouted norms of sexual propriety, we might see their deviance as lesbian-like.

Judith M. Bennett, "Lesbian-like and the Social History of Lesbianisms"

La queerización del cine nacional

Sara García inicia su carrera en los años que siguen a la Revolución Mexicana, en el marco de una floreciente industria cinematográfica encargada de filtrar discrepancias sociales, raciales y sexuales. Durante este período de tiempo, como difusor del discurso posrevolucionario, el cine se encargó de perpetuar las "buenas costumbres" porfirianas (entendidas como la imitación del período victoriano europeo), así como de romantizar la desigualdad social. Sin embargo, aunque teniendo como meta la naturalización de una realidad utópica heteronormativa de avance social, el cine también integró en sus producciones a personajes cuya performatividad social y peculiar caracterización se convirtieron en el eco del destape de la disidencia sexual. De esta forma, las cámaras tanto apuntaron a los ideales masculinos y femeninos así como a los patíños, machorras y solteronas de singular comportamiento porque la industria cinematográfica emergía apoyada en un cuidadoso equilibrio entre la construcción de la verosimilitud de una sociedad exclusivamente heteronormativa y la negociación de la sexualidad disidente expuesta mediante el choteo pero, oficialmente refutada.

Sin importar si se tratara de una comedia ranchera, el género más recurrente del cine mexicano, una comedia ciudadana o un drama, estos personajes se convirtieron en parte imprescindible del entretenimiento popular

y aunque en un principio fueran caricaturizados, con el paso del tiempo adquirieron el estatus de figuras iconográficas del denominado cine nacional mexicano. De este modo, figuras tales como el peladito Mario Moreno “Cantinflas”, el inocente Fernando Soto “Mantequilla”, el despistado Armando Soto La Marina “El Chicote,” Delia Magaña “La Tostada”, su inseparable Amelia Wilhelmy “La Guayaba,” (aquella que en *Nosotros los pobres* (1948) tenía su buen tapete pa’ rugir) y por supuesto la pareja de señoritas solteras, de cierta edad, formada por la singular Prudencia Grifell y la peculiar Sara García, adquirieron tanta relevancia como Pedro Infante, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, María Félix o Dolores del Río, las grandes luminarias del *star system* mexicano.

Sería involuntariamente, pero el cine de la época de oro ofreció una mirada sobre la conformación de espacios permisivos en los cuales la hiperrepresentación de los personajes femeninos y masculinos paradójicamente demostró la artificialidad de la heteronormatividad discursiva posrevolucionaria. Esta dinámica puede entenderse como una metáfora de la plasticidad del cuerpo del fisicoculturista blanco como modelo de la masculinidad hegemónica que explora Richard Dyer en “The White Man’s Muscles”. Dyer explica que el predominio de la imagen del cuerpo musculoso como significante de la masculinidad heterosexual es problemático porque el hombre blanco no nace con una disposición natural para desarrollar un cuerpo así y aunque se puede discutir que es el producto de la disciplina de una mente superior, en realidad “it is built, a product of the application of thought and planning” (310). Consecuentemente, el cuerpo no es naturalmente musculoso, ni exclusivamente blanco y tampoco garantiza una identidad heterosexual. Este modelo del hombre musculoso blanco funciona justo como la exagerada representación de los estereotipos de género femeninos y masculinos en el cine de la época de oro porque en lugar de naturalizar la heteronormatividad, la hiperrepresentación del binario de género produce un distanciamiento que si bien puede caricaturizar, también queeriza el discurso posrevolucionario de heterosexualidad forzada.

De esta forma, el modelo del exagerado crecimiento muscular artificial del fisicoculturista de Dyer se traduce en la exacerbación melodramática de la representación de las relaciones afectivas que por su vehemencia abrieron un espacio ambiguo para disimular y materializar el deseo homosexual reprimido en la permisibilidad de los espacios homosociales. Sin embargo,

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

It is important to bear in mind that the patriarchy endorses homosociality but not homosexuality, [...] Yet, the degree to which the ideology of patriarchal heteronormativity fails to address the reality of human passion means that the transformation of the heterosexual/homosexual axis from a disjunctive binary into a continuum means that when that transformation threatens to take place in a text, we can speak very precisely of the return of the repressed. (Foster, *Queer Issues* xvii)

En el cine mexicano las performatividades queer ofrecieron destellos de una representación acorde a la pluralidad sexual de la realidad social mexicana aun en el marco de los romances heterosexuales recurrentes del cine de la época de oro. El deseo homoerótico masculino reprimido se extiende a todas las representaciones masculinas en la forma de rivalidad entre iguales o híper-camaradería insertada en una interesante permutación entre clase y raza, especialmente cuando la identidad mexicana tiene que ser negociada entre la cuestionable connotación de su origen mestizo y su legitimidad posrevolucionaria. Esto viene a razón de que el discurso de equidad social posrevolucionario no cambió la realidad social pre-revolucionaria que se debatía entre

remnants of colonial ideology stressing racial purity and difference, and newer liberal ideologies of egalitarianism and mestizaje as the trope for national integration. Indians are too uncivilized to count as citizens or a mere phantasmatic reminder of a glorious nearly forgotten past. In gendered terms, indigenous Mexicans are passive, feminized. Real Mexican men are at first white criollos, and later mestizos. (McKee *Mexican Masculinities* xxxv)

La tensión homoerótica en el espacio homosocial se disimula mediante la contienda por la protagonista entre dos protagonistas blancos o criollos híper-masculinizados en los populares *buddy films* o bien en la sublimación del hombre criollo o mestizo como el objeto de deseo del hombre indígena. Además, aunque existe una apasionada contienda por los afectos de la protagonista de la película, el lazo afectivo entre los hombres y sus aventuras tiene mayor relevancia que la relación heterosexual.

Sedgwick's principle of homosociality is very much present here: the way in which patriarchal society depends on a strong reciprocal male bonding in which women are the facilitators—sometimes in a positive fashion, sometimes in a negative fashion—of that bonding. Such bonding, while deeply emotional with often-compassionate commitments between men, is typically not homosexual: indeed homosexual passion is viewed as a disruptive threat to the integrity of a fully functioning homosocial bond. (Foster, "Of Gay" 164-5)

Sin embargo, también es claro que la híper-representación del lazo afectivo en el *buddy film* contradice la definición heteronormativa de las interacciones entre iguales, en donde dos hombres pueden compartir un lazo afectivo fincado en objetivos comunes (sobre todo si contribuye a la consolidación de la identidad nacional) y la admiración se construye con base a quien se apega mejor a la heteronormatividad. Sin embargo, el *buddy film* dentro del cine mexicano contó una historia distinta.

El *buddy film* es otra adopción del cine hollywoodense y fue parte del esfuerzo consciente del discurso posrevolucionario para materializar la institucionalización del machismo. Entre los *buddy film* mexicanos más representativos sobresalen los duetos entre Pedro Infante y Luis Aguilar en *¡A.T.M.!* (1951) y su secuela *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) e Infante y Jorge Negrete en *Dos tipos de cuidado* (1953). En *Dos tipos de cuidado* Jorge Bueno (Negrete) y Pedro Malo (Infante) mantienen una relación entre iguales que se ve ligeramente interrumpida por una confusión ocasionada por Rosario, la novia de Jorge. En una visita a la ciudad la chica es violada y queda embarazada. Pedro se casa con la joven para reparar su honor pero guarda el secreto para no lastimar a su amigo. Así regresan a la seguridad del espacio idílico del pueblo, pero la amistad entre Jorge y Pedro se rompe. Lo que sucede después es una serie de ataques y revanchas entre los dos hombres, los cuales paradójicamente simulan la típica dinámica del cortejo entre dos protagonistas heterosexuales del cine de la época de oro en donde el amor surge de la antipatía inicial.

Asimismo, la dinámica entre Pedro y Jorge es jerárquica porque este último no sólo tiene el poder económico, sino que su performatividad patriarcal subalterniza a Pedro al infantilizarlo y oprimirlo. Sin embargo, Pedro parece someterse con gusto al sacrificio de su virilidad. Pedro Sufre

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

en silencio el rechazo de Jorge y deja en claro que nunca ha tenido intimidad con Rosario. Cuando se descubre el enredo, Pedro recupera el amor de Jorge y continúa sirviéndole fielmente al ayudarlo a deshacerse del compromiso matrimonial que había adquirido por despecho. Para ayudar a Jorge, Pedro habla con el padre de la prometida y le explica que su amigo padece de una extraña enfermedad. El padecimiento de Jorge no se cura, se quita sólo o bien se muere con él, lo que bien se puede interpretar como la queeridad de la relación que sostiene con su amigo. Esto se confirma en la escena final en la que aparecen juntos Jorge y Pedro rodeados de la multitud dentro de la cual se incluyen a sus respectivas parejas femeninas. Sin embargo, ninguno de los otros cuerpos puede penetrar el espacio entre los dos hombres.

En *A.T.M.* (a toda máquina) Pedro Chávez (Infante) y Luis Macías (Aguilar) se conocen en la estación de policía mientras Luis hacía una prueba para ingresar en el equipo acrobático motorizado. Luis rescata a Pedro de la indigencia y este último se apodera del departamento y la vida de Luis por lo que también desarrollan otra relación de antipatía inicial que posteriormente se consolida en una amistad incondicional. Lo que sobresale en esta película es que la posición subalterna inicial de Pedro se iguala a la de una relación heterosexual tradicional en la medida en la que Luis obliga a Pedro a realizar las labores domésticas. Además, no era la primera vez que Luis “rescataba” a un vagabundo. Esto se sabe mediante una conversación que Luis sostiene con la portera, quien no entiende por qué razón Luis está buscando “afecto” y cuando le pregunta si no le basta el de su novia, Luis responde: “Usted no entiende de esas cosas Doña Angustias, se trata de cariños muy distintos. El hombre necesita, además del amor de una mujer, el afecto de un amigo”. La queeridad de Luis hace un eco en Pedro porque tiene una “extraña condición”: a Pedro lo persigue la mala suerte y la hace extensiva a las personas que estima. Como es de esperarse, a medida que avanza la película, la asociación antagonica inicial se transforma en la consolidación del afecto incondicional. Luis le confiesa a Pedro que finalmente ha encontrado lo que buscaba, el “afecto” al que se refería inicialmente y que al final de cuentas “tanto odio entre nosotros, no era odio...”, “era amistad” completa Pedro, disimulando la imposibilidad de declarar abiertamente el lazo queer entre ellos. Consecuentemente, Luis y Pedro cierran la primera película con un apretón de manos ante la imposibilidad del beso final. Mientras que *A.T.M.* se caracteriza por la ausencia de la figura femenina, en *¿Qué te ha dado esa mujer?* la mujer representa una amenaza al paraíso afectivo construido entre Pedro y Luis en la primera película. Pero,

al final de la historia prevalece la devoción entre Pedro y Luis porque eligen su amistad por encima de la consumación de la relación heteronormativa.

Luis Aguilar, Jorge Negrete y por supuesto Pedro Infante fueron actores cuyos cuerpos materializaron la masculinidad posrevolucionaria. Su performatividad en pantalla reforzó la misoginia en pos de la protección de espacios homosociales propios de la institucionalización del machismo mexicano que “resides in its self-consciousness and its officially decreed status as the distinctive component of Mexican national identity” (Mora 2). Sin embargo, esta misma institucionalización del machismo como representación de la heteronormatividad compulsiva posrevolucionaria sufrió un revés en el cine de la época de oro. Esto se debe a que la híper-representación de la masculinidad y del nacionalismo se sintetizó en un macho adornado por una brillante indumentaria charra en el espacio rural y en un dandi de fino bigote, con un moderno traje de raya de gis²⁹, zapatos de dos colores y llamativas corbatas en el arrabal ciudadano. Contradictoriamente a la performatividad del machismo, la representación del macho “bonito” y adornado con toda exactitud se puede denominar *camp*, un término que Dyer define como

[a] way of prising the form of something away from its content, of revelling in the style while dismissing the content as trivial [...] it is precisely a weapon against the mystique surrounding art, royalty and masculinity: it cooks an irresistible snook, it demystifies by playing up the artifice by means of which such things as these retain their hold on the majority of the population. (*Culture* 52)

Visto de esta forma, los modelos más recurrentes de masculinidad del cine nacional bien pudieron haber competido con las estrambóticas representaciones pictóricas que José Guadalupe Posada publicara a razón del incidente del baile de los 41. Sobre todo porque la cuidada apariencia de los protagonistas masculinos también inspiraban admiración y vehemencia en personajes secundarios tales como curas, peones y “singulares” residentes

²⁹ La moda del cine de la época de oro estigmatizaba el traje oscuro adornado con delgadas líneas de color claro como la vestimenta de los gánsteres y los proxenetes. Los distinguidos caballeros heteronormativos se vestían con traje oscuro y sin adornos, al menos de que la película se filmara cerca del trópico.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

de los arrabales. El deseo reprimido de estos personajes se expresaba mediante un servilismo queer en el cual, el hombre blanco o criollo era el objeto de deseo del hombre mestizo poco agraciado, indígena, feminizado y/o asexual. Entre los ejemplos del amor incondicional hacia el ideal del macho mexicano mejor recordados del cine sobresale el profesado hacia Pedro infante en la saga de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el toro* (1953) por el tonto adepto, ligeramente afeminado, frecuentemente interpretado por Fernando Soto “Mantequilla.” Soto es la compañía incondicional de Pepe cuando todos los intentos de la consolidación de la familia heterosexual fracasan. Ya sea por la muerte de la esposa y de los hijos de Pepe o por la decisión de permanecer en una relación platónica con la última mujer que llega a su vida, el único lazo afectivo continuo en la vida de Pedro es el que comparte con Soto. Otras manifestaciones de este amor incondicional entre patíños y figuras iconográficas masculinas se pueden apreciar entre Jorge Negrete y el humilde peón indígena caracterizado recurrentemente por Armando Soto la Marina “El Chicote” o Marcelo Chávez, mejor conocido como “El Tonto Carnal Marcelo”, la inseparable compañía del pícaro Germán Valdés “Tin-Tan.”

Con todo, las relaciones de camarería masculina se situaban en un primer plano en las películas. En contraste las relaciones afectivas entre las mujeres eran relegadas a los márgenes³⁰, salvo el caso las asociaciones sáficas materializadas por Sara García. Como reflejo de la sociedad mexicana, el cine de la época de oro paradójicamente confirmó la expresión del homoerotismo masculino aun cuando el contexto social de la época evadía la definición de la relación no heteronormativa. Sin embargo, aunque disimulada o ridiculizada la sexualidad trasgresora de los hombres ocupó un lugar relevante en las pantallas porque en la sociedad mexicana el privilegio de género masculino es inamovible bajo cualquier circunstancia. Por el contrario, la relación sáfica se mantuvo al margen, en un halo de invisibilidad; una posición de los realizadores del cine de la época de oro que coincidía en gran medida con la percepción general del lesbianismo en la sociedad mexicana.

³⁰ A excepción de *Las señoritas Vivanco*, *La casa del farol rojo*, Sasha Montenegro y María Sorté en *Cuerpo prestado* (1983).

La presencia de Safo en la imagen

Quentin Crisp³¹ afirma que “when a men dresses as a women the audience laughs. When a woman dresses as a man nobody laughs.” A diferencia de los estrictos códigos conductuales femeninos posrevolucionarios, Hollywood, aunque no explícitamente, adoptó una actitud condescendiente hacia las manifestaciones del safismo en la pantalla y la dinámica social lésbica detrás la misma. De hecho, las casas productoras hollywoodenses construyeron mitos, a partir de la capitalización de la ambigüedad, la androginia y la agresividad sexual de actrices tales como Greta Garbo, quien se refería a las relaciones no heteronormativas como “exciting secrets” (McLellan xv):

And if you were “one of the girls,” as early Hollywood described Sapphic stars raging from the great [Alla] Nazimova to Marlene Dietrich, Tallulah Bankhead, and Garbo herself, exciting secrets lent both your life and your art its edge. Lesbian affairs, it was widely felt, were good for you. They expanded your emotional range, nurtured your amour propre, kept your skin clear and

your eyes bright, burnished your acting skills and even—as directors Josef Von Sternberg believed—exerted a powerful androgynous magnetism through the camera’s lens, attracting the unwitting desires of both men and women in the audience through the dim, smoky air of the movie house. (McLellan xv)

Es de esta forma como el safismo en la pantalla, sugerente de la relación lésbica aunque nunca evidente, intensificó la fascinación del público por las divas iconográficas en su época dorada. Hollywood supo mantener un cuidadoso equilibrio entre la representación de su *star system* heteronormativo y la performatividad ambigua de su *star system* transgresivo, los cuales podrían llegar a complementarse porque así como perpetuaban una forzada naturalización de la heterosexualidad patriarcal, también permitían sugerentes actuaciones que se traducían en éxitos taquilleros aunque trasgredieran la construcción de género y la sexualidad convencional.

³¹ Declaración incluida en el documental *The Celluloid Closet* (1995).

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

El safismo hollywoodense se reinscribió en las pantallas ya sea mediante el drama o la comedia. Al igual que en el cine mexicano el empleo del melodrama exacerbó la hiper-representación de los espacios homosociales sugiriendo la materialización de la intimidad homoerótica. Pero, a diferencia del cine mexicano la representación de los personajes femeninos en Hollywood consolidaba un corpus sáfico más amplio porque sus divas también materializaban narrativas de emancipación femenina. Consecuentemente, las relaciones entre las protagonistas sí llegaban a ocupar un papel preponderantemente.

En *Stella Dallas* (1937) la interacción heteronormativa entre los personajes pasa a un segundo término porque el foco de la atención se concentra en la relación queer entre Barbara Stanwyck (Stella) y Anne Shirley (Laurel), como su hija. Aun cuando la heterosexualidad es implícita porque Stella permanece casada con el padre de Lauren y esta misma busca la consolidación de su relación con Richard, lo cierto es que las escenas íntimas entre las actrices confirman una performatividad sexual transgresiva porque sobresalen las escenas en las que las dos mujeres bailan o se acarician tiernamente cuando están recostadas en una cama una junto a la otra. Y aunque de acuerdo con Patricia White esto no implica una relación lésbica, sino la excesiva intimidad romántica entre madre e hija que apunta hacia una auto-realización de la maternidad diferente a la convencional, sí existe la consumación del deseo incestuoso. La relación lésbica evade el axioma convencional de la dinámica heteronormativa definida exclusivamente por la genitalidad. Este es el caso de *Stella Dallas*, en donde la hija natural se erige como el objeto de deseo de la Madre; un deseo que es igualmente satisfecho tanto por la auto-realización emocional como por el contacto físico, que aunque sutil y justificado por el melodrama, sobrepasa el sentimiento filial. Por el contrario, White afirma que

Stella and Laurel seem to gaze at each other with the blind eyes of lovers, and the mise-en-scène emphasizes their exclusive involvement with each other. We see, after all, two adult actresses caressing each other –performativity cuts across the codes of mother-daughter intimacy. (104)

La observación de White confirma una narrativa sáfica en la medida en la que la performatividad transgresiva de los personajes también se

presta a la representación del placer visual lésbico. Y es por el placer que produce en el espectador este espacio innombrable que los realizadores pudieron capitalizar la fascinación reprimida por la narrativa sáfica construida ya sea mediante la performatividad queer de personajes heteronormativos o la caracterización heterosexual forzada de personajes lésbicos.

La fascinación por esta negociación entre la representación heterosexual y la performatividad sáfica también se materializa en la performatividad queer de Greta Garbo como la reina Christina de Suecia en *Queen Christina* (1933), la fallida construcción heterosexual hollywoodense de un ícono lésbico. La película plantea un intento de consumación de la relación heterosexual entre la reina Christina y Antonio, un emisario de la corona española que tiene como propósito ofrecer la mano del rey de España. Después de un predecible y confuso encuentro la pareja se embarca en un tórrido romance, el cual se ve frustrado por la muerte de Antonio. Pero, lo que sobresale del film es el hecho de que Garbo, como la reina Christina, no es una mujer heteronormativa fíncando una agencialidad temporal mediante el préstamo de una identidad masculina convencional como es el caso de *La monja alférez* (1944) de María Félix, la interpretación heteronormativa mexicana de la vida la Catalina de Erauso. Garbo logra una representación andrógina de su personaje que sobrepasa el recurso del travestismo porque se erige como una mujer agencial con una identidad sexual queer que elige usar ropas de hombre.

Mientras que la performatividad de Garbo hace del travestismo un sinónimo de la queerización de la performatividad de género de su personaje y una proyección de su propia identidad sexual, el travestismo de Félix funciona como un elemento que perpetúa la naturalización de la heterosexualidad dentro y fuera de la pantalla. Por ejemplo, Garbo es capaz de representar el deseo de Christina por Ebba Sparre, una de sus damas de compañía, mediante la intimidad de las caricias y los besos en los labios que comparten en escena, los cuales, aunque justificados por la exaltación melodramática, al igual que *Stella Dallas*, confirman una narrativa gráfica lésbica. Por el contrario, Félix restringe la intimidad sáfica mediante la ridiculización de la interacción con otros personajes femeninos porque no consigue desasociarse de su propia iconografía. Lo que se observa en la pantalla es una actriz disfrazada como la monja Alférez porque su performatividad es la de la diva María Félix, no la de Catalina, ni tampoco la de Don Alonso. De tal forma, que ni la actuación, ni la performatividad del personaje logra la construcción de un espacio no-heteronormativo. Cuando Félix comparte

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

la pantalla con las mujeres establece un distanciamiento mediante la condescendencia o el rechazo inmediato y cuando interactúa con los hombres adopta la actitud de la devoradora de hombres, que la distinguió a lo largo de toda su carrera, por lo que tampoco se logra la creación del espacio homosocial masculino de camaradería típico del cine nacional aun cuando esta travestida. Félix como Catalina termina confirmando la heteronormatividad forzada posrevolucionaria.

En contraste, Garbo es capaz de expresar su queridad en forma de distanciamiento al compartir la pantalla con personajes masculinos. Después del encuentro sexual con Antonio, Christina recorre cada rincón de la habitación. La mujer toca cada uno de los objetos a su alrededor mientras que el hombre permanece acostado, incapaz de interferir en el momento que ella está construyendo y cuando finaliza su recorrido expresa encontrarse feliz. El diálogo de la escena justifica la felicidad del personaje porque ha pasado la noche en los brazos de Antonio. Por consiguiente se infiere que la felicidad de Christina se deriva de la consolidación de la relación heteronormativa, la cual le dará la oportunidad de regresar a su “condición femenina”, porque es a partir de este encuentro que el personaje abandona temporalmente su travestismo. Sin embargo, la performatividad de Garbo abre un espacio para explorar una dimensión sáfica independientemente del diálogo. En primera instancia, Garbo revierte los papeles convencionales de pasividad y actividad en la relación heteronormativa porque la que abandona el espacio de consumación sexual es ella, mientras el hombre permanece inerte. Además, Garbo se va apropiando poco a poco del espacio de la habitación, al tocar cada uno de los objetos que tiene a su paso, hasta dejar una limitada parte de la misma a su compañero. Aunque el personaje declara que quiere memorizar cada parte para guardar el momento del encuentro amoroso, la performatividad de la actriz expresa la apropiación de cada elemento como metáfora de la reapropiación de la satisfacción de su propio deseo, independientemente de la penetración. Más aún, cuando la reina reclina su cuerpo completamente hacia atrás dejando caer su cuello y cerrando sus ojos para expresar su satisfacción, evita el contacto visual desasociándose por completo de la presencia masculina, aun cuando el actor está compartiendo la cerrada toma de la cámara. Por el contrario, la intimidad entre la reina y la dama de compañía se construye precisamente mediante la mirada de Garbo sobre el rostro de Ebba cada vez que comparten un beso en pantalla.

A diferencia de *La monja alférez*, cuyo final fuerza un beso ente Catalina y don Juan, la relación entre Christina y Antonio es fallida. Consecuentemente, la escena final consiste en una larga toma del rostro de Garbo, quien se encuentra sobre la proa de un barco. Sin embargo, el rostro sereno de Garbo ante la pérdida de Antonio, en contraste con su furia al descubrir el romance secreto de Eva, de alguna forma recuerda a los legendarios matrimonios lavanda Hollywoodenses. Es decir, las asociaciones entre dos figuras públicas que para fines publicitarios fungía como un matrimonio convencional pero, en privado cada uno de los consortes vivía su sexualidad plenamente y era en este plano privado en el que se desarrollaban los conflictos porque

[c]lassical Hollywood was a company town, and the actor's fear of rejection was easily manipulated by the bosses, whose approval the actors not only craved but without whom there was no acting. For Cedric Gibbons and Dolores del Río, Barbara Stanwyck and Robert Taylor, marriage not only provided deep cover, but gave them poise and rank in the community. If the celebrity was a gay woman, there were enough men, as comedienne Patsy Kelly would say, ready to tie the knot in order to get on the gravy train. (Madsen 19)

Estos arreglos matrimoniales resultaban convenientes asociaciones que permitieron la consolidación de un círculo lésbico al que se le denominó como The Sewing Circle. Axel Madsen puntualiza que este círculo “was both a euphemism, readily denied, and a furtive sisterhood of women in love with women” (xii). Dolores del Río participó activamente en este círculo ya sea como anfitriona de las *soirées* o bien en relaciones homoeróticas con Greta Garbo, cuyos senos acariciaba cuando fue sorprendida por Gibbons, su esposo (Madsen 52). Asimismo, la exótica belleza de del Río también despertaba la admiración en “[h]er friends and fellow great foreign beauties in Hollywood Great Garbo and Marlene Dietrich [who] considered her the most beautiful of all. Dietrich even called her ‘the most beautiful women who ever set foot in Hollywood’” (Hall 4).

Sin embargo, al regresar a México Dolores del Río asumió por completo tanto la interpretación de papeles heteronormativos como la performatividad convencional de los mismos, igual dentro como fuera de las

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

pantallas. Y su interacción con el círculo sáfico mexicano, dentro del cual se puede contar a Sara García; su compañera Rosario Gonzáles; la querida comadre de García, Ema Roldán; María Félix; María Elena Marqués; las hermanas Anita e Isabelita Blanch; Marga López; Prudencia Grifell; Libertad Lamarque; Miroslava; Irasema Dillián; Andrea Palma; así como las cubanas Carmen Montejo; Amalia Aguilar, y Ninón Sevilla, principalmente consistía en apariciones en eventos públicos de la alta sociedad mexicana para desasociarse de aquellas actrices que amaron a otras mujeres dentro y fuera de la pantalla de cine.

Por el contrario, Andrea Palma, la otra conexión directa al Sewing Circle estadounidense, apostó por la imitación de la ambigüedad y trasgresión sexual de Marlene Dietrich, con quién había convivido y de quién había aprendido. De hecho, la influencia de Dietrich es tangible en *La mujer del puerto* (1934). La misma Palma declaró: “[a] leer el argumento y ver el personaje, caí muerta de la de emoción sobre todo por la segunda parte, pues coincidía mucho con las cosas que estaba haciendo Marlene. Además había alguna semejanza con ella; bueno, yo no tenía su cuerpo, pero en fin, más o menos” (Orozco 29). Efectivamente Palma reprodujo la androginia y la oscuridad de la anti-heroína Shanghai Lily en *Shanghai Express* (1932) a la perfección en la segunda parte de *La mujer del puerto*, cuando Rosario ha sido engañada, repudiada por la sociedad y su padre ha muerto dejándola en la más rotunda soledad. Resaltan las semejanzas entre Rosario y Shanghai Lily a partir de la caracterización de sus personajes en los cuales predominan los vestidos negros, cuerpos recargados sosteniendo trágicos cigarrillos, miradas vacías y sobre todo la problematización de la heteronormatividad. Porque mientras Dietrich³² construye un discurso sáfico gráfico mediante sugerentes escenas en pantalla con Anna May Wong como Hui Fei, Palma se embarca en una relación incestuosa con su hermano. Después de *La mujer del puerto* Palma continuó inspirándose en la exquisita melancolía-queeridad de Dietrich para realizar *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935) en donde la melancolía en la performatividad de Palma sirvió como marco para la interpretación de la frustración de una décima musa que en uno de sus diálogos afirma

³² Dietrich, al igual que Garbo en *Queen Christina* cumple con la interpretación de una protagonista heterosexual, pero también integra una performatividad de género ambigua que se abre la lectura sáfica.

que “hubiera sido mejor ser como otras mujeres que amaron y fueron amadas” pero se abstiene de confirmar la heteronormatividad porque evade la evocación de la presencia masculina.

Paradójicamente, el safismo del cine de la época de oro surgió a consecuencia de los esfuerzos por la naturalización de la híper-heterosexualidad femenina en espacios restringidos, destinados a salvaguardar la virginitad y la honra familiar. Como reproducción del sistema de castas porfirista, en la sociedad mexicana se esperaba que las hijas de las familias más acaudaladas fueran educadas en comunidades de religiosas resguardadas de la tentación de la relación heterosexual, que las mujeres solteras vivieran juntas o que las mujeres casadas compartieran un espacio para tratar los “irrelevantes” temas femeninos.

En 1951 se estrenó *Muchachas de uniforme* protagonizada por Marga López en el papel de la profesora Lucila e Irasema Dilián como Manuela Medina. Este es un melodrama en el cual Manuela, una adolescente huérfana, es llevada a un convento para que las monjas se encarguen de su educación. Al llegar conoce a la profesora Lucila e inmediatamente siente una gran admiración por la mujer, quien sobresale sobre las otras maestras porque es la única que no es religiosa. Manuela busca desesperadamente la atención de la profesora hasta que durante una representación teatral declara en público sus afectos hacia la profesora. El resultado de su acción es el castigo de la madre superiora que consiste en privarla de cualquier contacto con Lucila o con las otras jóvenes del convento por lo que Manuela reacciona suicidándose. Esta es la adaptación mexicana del film alemán *Mädchen in Uniform* (1931). A su vez, esta película se basa en la puesta en escena de *Gestern und Heute* de Christa Winsloe, ambas realizaciones con una temática abiertamente lésbica. En *Mädchen* la historia se desarrolla en un internado en el cual Manuela von Meinhardis (Hertha Thiele) se enamora perdidamente de la profesora Elisabeth von Bernburg (Dorothea Wieck). También hay una obra de teatro en la que la joven declara abiertamente su amor por la profesora, pero al contrario de *Muchachas*, Manuela es rescatada del suicidio por sus compañeras, confirmando un discurso sáfico de solidaridad.

Además de la supresión del castigo máximo a la trasgresión de Manuela, sobresale el hecho de que en *Mädchen* existe una representación performativa de la relación lésbica durante toda la película aunque cuando nunca se menciona abiertamente en el diálogo. En contraste, en *Muchachas*

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

se habla acerca del sentimiento lésbico de Manuela por Lucila, pero inmediatamente se desacredita. En *Muchachas* la imposibilidad de la relación lésbica surge durante la confrontación entre la profesora Lucila y la Madre superiora, después de que esta última ha castigado a Manuela. Esta escena en una reproducción contraria de la original en *Mädchen*, en la cual la señorita von Bernburg (la profesora) reinscribe el discurso lésbico como una forma de problematizar el control patriarcal sobre la sexualidad de las jóvenes del internado al afirmar que las acciones de Manuela son resultado “[d]el gran espíritu del amor que tiene mil formas”. Más aún la declaración de von Bernburg se convierte en una posición contestataria del autoritarismo heteronormativo representado en la figura de la directora de la escuela.

De hecho, en *Mädchen* existe una visión paralela entre la confrontación de la señorita von Bernburg y la trasgresión de Manuela, ya que ambas problematizan el estatus quo social. Mientras que von Bernburg materializa una alegoría de los tiempos modernos de la década de los años 30 en oposición al absolutismo de la vieja guardia, Manuela representa a una mujer que pugna por la emancipación, a la que Richard Dyer se refiere como una manifestación de la modernidad, primordialmente cuando emplea el espacio público del escenario para declararle su amor a von Bernburg. Dyer explica que Manuela se apodera de varios espacios masculinos tanto sobre el escenario como en la convivencia celebratoria posterior con sus compañeras. De esta forma la conducta transgresiva de Manuela se convierte en

a public act, it is proposing a toast (a male prerogative), it is under the influence of alcohol (ladies as we see at the concurrent with the Principal, sip coffee). It is also linked to the idea of modernity: the girls abandon waltzes for ragtime which also frees them to dance with each other and Manuela to make her speech. Modernity is associated with the ‘new woman’ and she in turn with lesbianism. (Dyer, *Now* 52)

Por el contrario, la declaración de la profesora Lucila refleja el retroceso de la sociedad mexicana posrevolucionaria, sobre todo porque la invisibilidad lésbica se construye mediante las desgastadas narrativas de clase y nacionalismo exacerbado. Lo que sobresale en la confrontación entre Lucila y la madre superiora es que Lucila justifica la conducta “desviada” de Manuela por su condición social marginal. Esto viene a razón de que la

profesora le reclama a la madre superiora que por haber sido una niña rica nunca tuvo conocimiento del mundo y por consiguiente no puede comprender el sufrimiento de una huérfana. Lucila justifica la adoración de Manuela hacia su persona debido a la soledad de la chica y dice: “¿Cómo no me va a adorar? Si represento todo para ella... Amiga, hermana, maestra, madre. Todos sus sentimientos volcados, pero limpios Madre, ¡limpios!” o más claramente dicho heteronormativos.

En Manuela convergen las narrativas de clase y nacionalismo, las cuales naturalizan la queeridad extranjera y la heteronormatividad nacional. Las conductas desviadas de Manuela producen un distanciamiento entre su persona y al resto de las chicas del internado porque desde el principio de la película se señala su queeridad. Manuela luce diferente, se comporta diferente y lo que es más habla español con un acento extranjero. Su apariencia rubia y su acento se justifican por el hecho de que su madre era francesa, una clara referencia al feminismo y al lesbianismo francés como circunstancias completamente alejadas de la realidad utópica heterosexual mexicana. Es decir, Manuela claramente no puede ser mexicana, porque en México no puede haber lesbianas.

En la sociedad mexicana posrevolucionaria, que enmarca el período dorado del cine nacional, la existencia de la lesbiana es impensable porque representa una contienda directa a la exclusividad de la agencialidad sexual del macho. Por consiguiente se da por entendido que la mujer mexicana guadalupana, puesto que es pasiva “por naturaleza”, no puede incurrir en el acto sexual sin la presencia del agente activo. De tal suerte que, citando el título del primer capítulo de *Lesbian Utopias* (1995) de Ane Marie Jagose, en México se piensa que “Lesbians are elsewhere”. En Europa o en Estados Unidos, pero no en México porque la lesbiana mexicana “disrupts culturally dominant understandings of gender and sexuality” (Jagose 1) necesarios para la consolidación nacional. Es por esta razón que la presencia masculina en *Muchachas* pende como una sombra esperpéntica sobre las acciones de las protagonistas. Por ejemplo: se ve una sombra huyendo del balcón de una de las estudiantes, se oye la voz del prometido (Ernesto Alonso) de Lucila y se aprecia la figura del sacerdote que le da los óleos a Manuela. Y aunque ninguno de estos hombres ocupa un lugar preponderante en la trama, se erigen como un panóptico que vigila la perpetuación de la heteronormatividad y también impide la consolidación de una comunidad sáfica.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Asimismo, las buenas costumbres y la rectitud (heteronormatividad) de la conducta se determinan en función del linaje. Manuela se ve forzada a reconocer la jerarquía social al llegar al internado porque debe enfrentar las humillaciones de María Teresa Covarrubias, cuyo apellido representa la rancia aristocracia mexicana. Sin embargo, también es recibida por la amabilidad de Lupe Rodríguez que también proviene de una familia acaudalada pero, como carece de abolengo. Es por esta razón que Lupe es reprendida frecuentemente, mientras que María Teresa es la favorita de las monjas por su distinguido origen. Consecuentemente, las chicas del internado viven en una colectividad sin cohesión, opuesta a la comunidad sáfica en *Mädchen* que se construye con base en la equidad.

Es precisamente el sentido de comunión entre las chicas en *Mädchen* lo que evita que Manuela se suicide en las escenas finales de la película porque “the excitement of the last few minutes is invested not only in the will—she, won’t—she of Manuela poised on the parapet, but in the collective actions of the girls and von Bernburg to save her”. Más aún, el desafío de las órdenes de la directora por las estudiantes, quienes acuden en ayuda de Manuela, confirman, junto con la declaración previa de la profesora, la posibilidad del poder subversivo lésbico. En contraste, la muerte de Manuela en *Muchachas* y la posterior conversión en monja de Lucila confirman la imposibilidad lésbica mediante el desgastado recurso del castigo a la transgresión sexual ya sea mediante la muerte o la reclusión.

El final de *Muchachas*, al igual que el de *La monja alférez*, muestra un desesperado intento por la preservación del discurso heteronormativo pos-revolucionario, ya que si bien Lucila permanece parca ante los efusivos avances de Manuela, así como a las desmedidas atenciones de la mère Joséphine (otra referencia a la conexión entre el lesbianismo y lo extranjero), su renuncia al mundo y su prometido, más que un castigo auto-infringido o la elección de una comunidad sáfica, es una acción necesaria para subsanar toda sospecha de sexualidad subversiva.

El discurso sáfico de Sara García en el cine

Por el contrario, en Sara García al igual que en el caso de Garbo, Dietrich, Thiele y Wieck se observa una clara división entre la interpretación de papeles de mujeres heterosexuales y un desdoblamiento sáfico en la performatividad de los mismos, lo cual resulta sumamente interesante ya que García se erige como el ícono de la maternidad mexicana. Entonces, ¿cómo

se explica que la discrepancia entre la imagen heteronormativa de García y su performatividad transgresiva de género e identidad sexual no sólo no haya generado ninguna sanción, sino que incluso haya sido capitalizada para la construcción de su propio mito? La clave se encuentra tanto en la negociación de una performatividad de género queer mediante la manipulación del humor, del melodrama y el doble sentido del lenguaje coloquial mexicano, así como en el hecho de que García sobrepasara la masculinización de su personaje, como único recurso para justificar su queeridad. García no se disfraza temporalmente de hombre para perpetuar el privilegio de género masculino, como sí lo hacen Félix en *La monja alférez* o Irasema Dilián en *Pablo y Carolina*. Por el contrario, García crea espacios para la desnaturalización del binario de género y la heterosexualidad femenina. Asimismo, la performatividad queer de García también se desborda del espacio de permisibilidad ficticia de la comedia, ya que también se extiende hacia el drama.

El rol más representativo de Sara García fue el de una figura materna. Y ya sea como una mujer autoritaria, abnegada o humorística, estos atributos no siempre fueron parte de la caracterización de su personaje de abuela andrógina o “machorra”. Pero, cabe mencionar que cuando representó su recurrente interpretación de abuela “machorra”, la cual se analizará más detalladamente en el capítulo cuatro, entonces propició una reconfiguración del símbolo fálico como el eje de la identidad masculina. En palabras de Judith Butler el falo no es una inmanencia masculina, sino un elemento performático que puede ser trasferido mediante la repetición:

If the phallus is a privilege signifier, it gains that privilege through being reiterated. And if the cultural construction of sexuality compels a repetition of that signifier, there is nevertheless in the very force of repetition, understood as resignification or recirculation. (*Bodies* s/p)

La noción de la reiteración de Butler, sustentada en el concepto de la repetición del psicoanálisis lacaniano, explora la agencialidad que se crea en espacio que precede a cada repetición porque en este espacio se puede reconfigurar la asociación entre significantes y significados. Por su parte, Diana Taylor afirma que aunque el “gender and sexuality identities are produced through regulating and situational practices” (5) pero, también intervienen en el proceso la subjetividad y la agencialidad cultural, elementos que propician que “the performative becomes less a quality (or adjective) of

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

‘performance’ than of discourse” (6). Aquí radica la queerización de la construcción de género de García, en la reasignación semiótica de elementos convencionalmente naturalizados con la expresión de lo masculino y lo femenino, de lo lésbico y lo heterosexual dentro del discurso heteronormativo en el espacio que se crea entre la caracterización (performance) de un personaje femenino y una performatividad queer agencial.

Así, surge la necesidad de repensar la inamovilidad de la heterosexualidad fincada en la constante repetición de discursivos performáticos porque existe un espacio en el que es posible reconfigurar la performatividad de la convencionalidad. Como respuesta a esta posibilidad surge la ansiedad por preservar un discurso que justifique la originalidad, la naturalidad o la normatividad de la performatividad social porque entonces cualquier modificación a la misma constituiría una desviación o anomalía. Sin embargo, Butler cuestiona la existencia de un original porque no se puede determinar un origen preciso. De la misma forma, Athena Nguyen quien afirma que “[t]he anxiousness with which heterogender is continually and obsessively repeated reveals the fear that one day it will be discovered to actually lack the original that it is claiming to approximate”. Por lo consiguiente “its norms are neither natural nor inevitable, thus making it vulnerable to the possibility of reassignment at each repetition” (677).

La performatividad queer de García desmitificó a la lesbiana como una representación forzosamente masculinizada. García interpretó personajes femeninos como una pícara señorita en *Las señoritas Vivanco* (1959), una viuda luchando por subsistir en *La casa del farol rojo* o una tía consentidora en *La tervera palabra* (1956) con lo que confirmó que el “lesbianism is nothing if not womanly” (Dyer, *Now* 46). Porque en el en el período que comprende la incursión de García en el cine de la época de oro

[f]emale-identified lesbianism did not celebrate new ideas of female strength, but rather stressed notions of femininity: lesbianism was not different from traditional ways of being female but on the contrary the most womanly form of womanhood. (Dyer, *Now* 54)

Sara García amplió la conceptualización de la experiencia de ser mujer mediante la extensión de la queeridad de su vida privada hacia la performatividad de género sus personajes. En palabras de Annamarie Jagose, hablar de una performatividad queer significa involucrarse en un proceso

de desnaturalización de la dinámica entre el género, el deseo y la identidad sexual. Lo *queer* se abstiene de imponer definiciones sobre la performatividad sexual: “Both the lesbian and gay movements were committed fundamentally to the notion of identity [...] Queer, on the other hand, exemplifies a more mediated relation to categories of identification” (Jagose, *Queer* 77). Consecuentemente, lo queer opta por la desnaturalización de la normatividad de cualquier identidad sexual. De esta forma lo queer:

[d]emarcates ‘a domain virtually synonymous with homosexuality and yet wonderfully suggestive of a whole range of sexual possibilities ... that challenge the familiar distinction between normal and pathological, straight and gay, masculine men and feminine women’ (Hanson, 1993: 138)³³. Like early gay liberationism, queer confounds the categories that license sexual normativity; it differs from its predecessor by avoiding the delusion that its project is to uncover or invent some free, natural and primordial sexuality. (Jagose, *Queer* 98)

Dicho sea, lo queer es la subversión de la heteronorma mediante la evasión de la clasificación y por consiguiente de la naturalización de una identidad sexual hegemónica. Y en el caso de Sara García esto significó transformar la resistencia del cine nacional para definir lo gay o lo lésbico en una zona ambigua en la cual se da cabida a la sexualidad no heteronormativa.

García proyectó la imagen de la abuelita del cine mexicano por antonomasia. Es decir, un personaje que calma la ansiedad hacia la permanencia del orden social porque aparentemente ya ha cumplido con el rol de madre y sin lugar a dudas que el de esposa también. Sin embargo, cabría cuestionarse si la característica vestimenta victoriana que acompaña la performatividad de García no estaría evocando el espacio de libertad sáfico de este período, en el cual la performatividad de la heterosexualidad en público bien podía complementarse con las placenteras interacciones lésbicas en privado. Esta versatilidad y la imposibilidad de definir su personaje propició la transformación del disimulo lésbico en un espacio discursivo sáfico. Y la

³³ Véase Hanson, Ellis en "Technology Paranoia and the Queer Voice".

materialización de este espacio consistió en la construcción de una comunidad de mujeres que funciona de manera autónoma, “aparentemente” dentro de las regulaciones patriarcales heteronormativas ya que reduce la imagen del hombre a la de una presencia redundante.

El humor y el espacio de solidaridad femenina en *Las señoritas Vivanco* (1959)

La asociación entre mujeres fue vista bajo una mirada indulgente en el cine principalmente por dos razones. La primera es que al menos a la vista pública se continuaban perpetuando las conductas deseables en las mujeres dejando intacta la construcción de género femenino. Y la segunda es el hecho de que la ausencia masculina garantizaba la honra femenina por la imposibilidad de la trasgresión heterosexual. Pero, esto no garantizaba la ausencia de la performatividad lésbica. Es decir, a diferencia de los hombres quienes tenían que casarse para mantener su vida homoerótica en privado, las mujeres podían vivir su lesbianismo desde cualquier condición civil en la que se encontraran puesto que las casadas eran animadas a rodearse de íntimas amigas que satisfacían la necesidad de intimidad que sus esposos no eran capaces de proporcionar. A estas necesidades se les denominaba condescendentemente como “cosas de mujeres”, temas que por su privilegio de género los maridos no podían perder el tiempo en tratar de comprender. Es así cómo las mujeres “could indulge the opportunity to display affection and experience pleasurable physical contact outside marriage without any loss of respectability” (Marcus, *Between* 57). De lo contrario, se esperaba que las mujeres solteras formaran asociaciones para “acompañarse” que podían desarrollarse en

[F]emale marriages [which] created relationships that, like legal marriage, did the work assigned to sexuality in the nineteenth century: the management of shared households, the transmission of property, the expression of emotional and religious affect, and the development and care of the self. (Marcus, *Between* 194)

El matrimonio femenino ha sido un tema recurrente en la escritura femenina porque aborda la cotidianidad de las relaciones afectivas entre las

mujeres. Sobresalen *The Well of Loneliness* (1928) de Radcliffe Hall y *The Bostonians* (1886) de Henry James. En ambas novelas la relación heteronormativa convencional se desarrolla independientemente de la relación sáfica. Sin embargo, el discurso sáfico adquiere mayor relevancia cuando se observa que en la narrativa los sentimientos afectivos entre las mujeres son el catalizador de la historia. Por consiguiente sus protagonistas conforman un espacio en el cual se satisfacen las necesidades mutuas de subsistencia pero también de afecto, sin la presencia de los personajes masculinos. Sin embargo, la ausencia masculina origina ansiedad con respecto a la mujer que decide prescindir de la unión heteronormativa convencional y se sugieren finales heteronormativos.

Estas dos novelas también describen a mujeres que cuentan con los medios económicos para lograrse una vida autónoma por lo que su visibilidad social causa aún más ansiedad. Consecuentemente, surge una negociación en la correlación entre el significado lésbico y el significante hermandad y así se propició

a rewriting of women's love in the tropes of sisterhood. If the sibling relationship had sometimes been evoked by both men and women as a figure for friendship, it was nonetheless a lover's discourse that had prevailed [...]. Such reinscriptions of friends as sisters may be deflecting the much more threatening kinship analogy of the wedded or bedded partner. For when friendship becomes kinship, a heterosexual order in clearly subverted (Lanser, "Be-friending" 193).

Susan S. Lanser llama la atención hacia la conformación de unidades familiares no heteronormativas porque el espacio sáfico sobrepasa el entendimiento convencional de las relaciones de parentesco ya sea consanguíneo o simbólico. Y así lo demuestra la producción escrita de la que parte Lanser para hacer su análisis, la cual está plagada de amorosas declaraciones entre madres e hijas, tías y sobrinas, primas, amigas y por supuesto hermanas, cuyas relaciones no pueden ser definidas bajo parámetros convencionales. Por lo tanto

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

[t]he essential is not whether these women had genital contact and can therefore be defined as heterosexual or homosexual. The twentieth-century tendency to view human love and sexuality within a dichotomized universe of deviance and normality, genitality and platonic love, is alien to the emotions and attitudes of the nineteenth century and fundamentally distorts the nature of these women's emotional interaction [...] Emotionally and cognitively, their heterosexual and their homosocial worlds were complementary. (Smith-Rosenberg 8)

En *Las señoritas Vivanco* y también en su secuela *El proceso de las señoritas Vivanco* (1961) se puede observar este tipo de asociación sáfica. En ambas películas se puede ver a Sara García y a Prudencia Grifell interpretando a las peculiares señoritas Hortensia (García) y Teresa (Grifell) Vivanco de la Vega, dos hermanas que hacen hasta lo imposible para procurarse bienestar tanto económico como emocional, principalmente después de la sorpresiva llegada de una sobrina recién nacida a sus vidas. En ese momento su respetable sociedad doméstica/matrimonio femenino se transforma en una unidad familiar que problematiza la representación de la familia convencional utópica del cine nacional. Esto se debe a que las Vivanco logran con éxito la crianza de la niña, mientras que los padres biológicos decidieron abandonarla. En la película los padres heterosexuales son una presencia fantasmal, la madre únicamente se manifiesta en una carta que las señoritas leen y el padre resulta ser el difunto Antonio Vivanco, el único hermano de Hortensia y Teresa, quien también las ha dejado en la ruina económica por haber despilfarrado la fortuna familiar.

Por su parte, las hermanas Vivanco perpetúan una performatividad social convencional en público, mientras en la intimidad de su hogar conforman una unidad familiar queer. Lanser puntualiza que esta necesidad de perpetuar la performatividad social convencional no sólo se limita a la de los lazos afectivos, sino que además es preciso disimular la ausencia masculina, sobre todo cuando la clase social lo amerita:

Unmarried gentry women cohabiting with or openly pursuing other women did sometimes get suspected of sapphism or, at least, of “oddness” to the extent that they could not control their public image. I see as one response

to this vulnerability a dynamic in which, through what I call a “compensatory conservatism,” women whose erotic orientation might be seen as directed towards other women (“gentry sapphists”) exploit the symbols of class status to straighten the divide between the virtuous body and the immoral one. (“Befriending” 189)



Figura 1

Mauricio de la Serna. “Las señoritas Vivanco se convierten en madres.” *Las señoritas Vivanco*. Tele N, 29 diciembre 2014. *Youtube*. 9 mayo 2017. Captura de pantalla de la autora. Web.

En *Las señoritas Vivanco* se observa tanto el conservadurismo compensatorio pero, también existe una reconfiguración de la virtud y de la inmoralidad. Esto se debe a que Hortensia y Teresa son dos distinguidas señoritas de refinados modales victorianos, que por su decadencia financiera emplean métodos poco ortodoxos para proveerse de lo necesario para vivir y mantener su estatus social. La cuantiosa fortuna de la ilustre familia Vivanco se ha reducido a una majestuosa casona y un apellido ilustre. La situación de las señoritas Vivanco es una representación muy cercana a la realidad de las familias de rancio abolengo que tras la Revolución, al igual que la casona semi-vacía de las Vivanco, perdieron sus privilegios económicos, pero no por ello su distinguido lugar en la escala social.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

La precaria situación de las Vivanco se agrava cuando encuentran un bebé en la puerta de su casa e instantáneamente se convierten en las madres de una recién nacida, sin los medios económicos para criarla. Ante la premura de la situación existe una negociación ética que disculpa la inmoralidad del robo, en beneficio de la obligación moral de procurar por la recién nacida. Más aún, el plan de las señoritas consiste en “recuperar” las joyas familiares que el fallecido hermano le regalara a su amante antes de morir. Hortensia (García) consigue un empleo como asistente de la antigua amante de su hermano, una cantante de zarzuela que parece tener una obsesión por las joyas y no tiene escrúpulos para conseguirlas. Si bien la ambición desmedida de la cantante justifica las acciones de Hortensia, también es notable que la mujer sáfica arriesgue su libertad en nombre de su maternidad, mientras que la mujer heteronormativa rechaza contundentemente la idea de la crianza porque teme deformar su cuerpo.

El plan da resultado y Hortensia regresa a casa con las joyas que le servirán para mantener a su familia durante diez años. Cuando el dinero se termina, entonces es el turno de Teresa de proveer para la familia. Sin otras joyas que “recuperar”, Teresa echa mano de su distinguido linaje y refinada educación francesa porfiriana y obtiene un empleo como institutriz en la casa de unos nuevos ricos con ansias de aristocracia. Después de dos semanas de desempeñarse como institutriz, se le presenta la oportunidad de robar la figura del Santo Niño de Atocha, una alcancía en la cual se había recolectando dinero entre los nuevos ricos de la región. El producto del esfuerzo de Teresa les alcanza para cinco años. Pero, con el paso del tiempo sobreviene la necesidad de celebrar los quince años de la hija adoptiva. Consecuentemente, Hortensia trabaja en un prostíbulo, en el que parece ignorar qué tipo de servicios brindan las chicas a los caballeros, mientras que las relaciones sáficas entre las prostitutas se disimulan mediante la trivialidad de las labores cotidianas. Obviamente se lleva todo el dinero de la madame del burdel para mantener a su familia. Llega la hora del matrimonio de la hija adoptiva y Teresa nuevamente entra en acción. En esta ocasión es contratada como dama de compañía de la esposa de un general revolucionario villista. La justificación para el robo de Teresa se basa en el hecho de que el general también ha robado el dinero de manos porfiristas y como señorita victoriana tiene derecho a “recuperar” el dinero. Sin embargo, durante el trayecto de vuelta a su casa, Villa es asesinado y el dinero pierde su valor. Este último golpe de las Vivanco se convierte en una forma de atestiguar el sinsentido revolucionario.



Figura 2

Vidal, Enrique. “Hortensia Vivanco en el espacio sáfico del burdel.” SEDE-CULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Las hermanas Vivanco finalmente son descubiertas por sus robos y apresadas. Sin embargo, aún en la escena final de la película son capaces de perpetuar el espacio sáfico libre de cualquier intervención patriarcal cuando alegóricamente no permiten que el inspector de la policía se suba al mismo carruaje en donde están siendo transportadas. Las hermanas alegan que son unas señoritas decentes y estar solas con un caballero en un espacio cerrado no sería correcto. Nuevamente confirmando la propuesta de Lan-ser sobre el conservadurismo compensatorio, las Vivanco son capaces de continuar evadiendo las restricciones heteronormativas, representadas aún en la institución policiaca. Especialmente, cuando hábilmente revierten las acusaciones en su contra porque son capaces de mantener su respetabilidad justificando sus acciones en la narrativa de la maternidad sacrificada pos-revolucionaria. Las hermanas Vivanco construyen una encrucijada ética mediante el empleo del discurso oficial a su favor. De esta forma, Las hermanas roban a una mujer que usa su cuerpo para obtener joyas de los hombres

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

y se atreve a rechazar la maternidad, a un esposo infiel que pone en peligro la estabilidad de la unidad heteronormativa, a una madame que abusa de sus pupilas y a un caudillo que ha obtenido poder gracias al caos revolucionario. Al final, los robos de las Vivanco no parecen tan graves porque sus acciones estuvieron dirigidas hacia la perpetuación de la unidad familiar.

Las acciones de las señoritas Vivanco recuerdan a las del pícaro que depende de su astucia y manipulación de las narrativas dominantes para su subsistencia y evasión de la autoridad. Es decir, a lo que Lanser denomina como *Sapphic picaresque*. Esta es una licencia poética que proporciona un marco referencial para analizar una diégesis caracterizada por “some form of same-sex affiliation within a narrative movement that eschews domestic confinement in favor of mobility”. Sobre todo cuando se trata de dos señoritas que se supone debían permanecer confinadas al espacio privado. Otro aspecto de la picaresca sáfica es que “[m]any of the homo-desiring protagonists likewise evoke the type of the pícaro, the reprehensible yet likeable rogue who roves from place to place and episode to episode, outwitting or outrunning various ‘masters’ through socially unconventional and often morally ambiguous acts”. Pero, lo que hace diferente a la picaresca sáfica es que “the ‘Sapphic picaresque’ place their protagonists in dissonance with the patriarchal status quo in ways that also complicate the emerging dialectic of class fluidity and sexual stability” (254).

La picaresca sáfica problematiza el patriarcado sin causar ansiedad por la simpatía de sus protagonistas y el humor en el desarrollo de la diégesis. Y de la misma forma reconfigura la heteronorma como una performatividad social transferible, independientemente de la identidad sexual o de las normas convencionales que regulan las interacciones sociales y afectivas. De hecho, picarescas sáficas como la de la Vivanco fue una estrategia recurrente del cine de la época de oro, cuya intensidad pasa a segundo plano cuando el resultado ofrece varias posibilidades para la exploración del saffismo en la imagen y queeridad performática como también es el caso de *La tía de las muchachas* (1938).

En esta película la tía Florentina disfruta del placer del contacto físico y las muestras de afecto de sus sobrinas ante los ojos vigilantes de los prometidos de las jóvenes. Ahora bien, la tía Florentina en realidad es el licenciado Florentino Carrascosa (Enrique Herrera), quien tiene su despacho en el mismo edificio que el doctor Fernando Rubio (Juan José Martínez Casado). Tanto Florentino como Fernando son un par de pícaros que pasan la vida jugándose pesadas bromas, hasta que un día Fernando le pide ayuda

a Florentino. A sabiendas de que Florentino también había sido un actor de teatro, Fernando le ruega que se haga pasar por la tía de Lolita (Lili Marín), su novia, para evitar que la joven se case con don Goyo (Joaquín Pardavé), un viejo ambicioso que únicamente busca el arribo económico mediante el matrimonio.

En un principio Florentino se muestra renuente a aceptar, por lo que Fernando aprovecha la hipocondría de Florentino y lo hace tomar hormonas femeninas. Florentino cae en un estado de inconciencia y cuando despierta se encuentra vestido como la tía Florentina y también se da cuenta de que ahora tiene una aguda voz de mujer. Visiblemente molesto por la situación amenaza con revelar su verdadera identidad hasta que conoce a Lupita (Gloria Marín), la hermana de Lolita, y al enamorarse de la joven decide continuar la farsa puesto que a Lupita la pretende otro viejo ambicioso: don Chema (Antonio P. Frausto), el amigo de don Goyo.

Para deshacer los compromisos de sus respectivos objetivos amorosos Fernando y Florentino planean que “la tía Florentina” atraiga la atención de don Goyo y de don Chema hacia ella, haciéndoles creer que si alguno de ellos se casa con ella, entonces la tía pondrá la fortuna en sus manos, porque necesita un hombre para que maneje sus negocios. Los hombres caen en la trampa y liberan a las muchachas del compromiso. Lo que marca la conclusión de esta comedia es la llegada de la verdadera tía Florentina (Victoria Argota), quien colabora con el plan de Fernando y Florentino al enterarse de las verdaderas ambiciones de don Goyo y don Chema. Finalmente la verdadera tía le concede la mano de las muchachas a Fernando y a Florentino. Para celebrar los compromisos de las dos parejas, el mayordomo de la tía manda servir el licor con hormonas femeninas de Fernando sin saberlo, por lo que el final está marcado por una cómica inversión de género en todos los personajes.

De esta película sobresalen las escenas ambiguas entre Florentino (vestido como la tía) y las chicas, sobre todo aquellas en las que se observa la peculiar interacción entre la tía y las sobrinas. Por ejemplo, cuando Florentino se da cuenta de que ha sido víctima de las hormonas de Fernando se desquita acariciando y besando en la boca a Lolita y a Lupita repetidas veces. Al hacerlo delante de Fernando y los ambiciosos prometidos, destaca el juego entre el disimulo de una manifestación lésbica tan evidente y el supuesto trasfondo heterosexual porque se sabe que la tía en realidad es un hombre. Sin embargo, al igual que la performatividad de Sara García al in-

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

interpretar a personajes heterosexuales, la performatividad de Enrique Herrera es por demás queer por su ambivalencia tanto al interpretar al licenciado Carrascosa como a la tía. Dicho sea, Florentino no materializa del todo la masculinidad mexicana debido a su hipocondría, al refinamiento de sus modales y hasta a su nombre que evoca una flor masculinizada; pero tampoco la feminidad porque la tía ostenta una apariencia andrógina, la cual es complementada con su agresividad sexual.

Otro aspecto que resalta en esta película es que el discurso sáfico se desarrolla a partir del empleo de sustancias. En este caso, las hormonas femeninas, que aunque son parte de la construcción del humor, son un elemento tangible que revierte el discurso de invisibilidad lésbica. Este recurso también se emplea en *El proceso de las señoritas Vivanco*, sólo que en esta película el uso “accidental” de la marihuana propicia la creación de una comunidad sáfica. Y lo que es más, gracias a sus “hierbas” curativas las hermanas Vivanco se convierten simbólicamente en la fuente de estabilidad que las prisioneras han perdido al haber sido expulsadas de la sociedad heteronormativa. Aunque la marihuana también es un elemento humorístico, lo cierto es que siendo un tabú se convierte en el facilitador de otro tabú más grave: la conformación de una familia sáfica fuera del alcance de la regulación patriarcal.

En *El proceso de las señoritas Vivanco* Teresa y Hortensia son llevadas a prisión y aunque en un principio su llegada causa gran conmoción por su distinguida apariencia y refinados modales, al paso de los días se van ganando la confianza de las reclusas y se convierten en dos figuras maternas que dan consuelo y guía a las reclusas más jóvenes. La picardía del dúo prevalece y de esta forma continúan burlando la autoridad patriarcal representada en el director de la cárcel. Las Vivanco entran y salen de cárcel a voluntad, hasta que ellas mismas obtienen su libertad, después de una cómica defensa (también a su cargo), en la que lanzan una dura crítica del orden social posrevolucionario.

La comedia que enmarca las intrincadas relaciones sáficas en la cárcel contrasta con el drama con el que se representan estas mismas interacciones en *Cárcel de mujeres* (1951). La película comienza cuando Evangelina (Miroslava) llega a la cárcel acusada por el asesinato de Alberto. Inmediatamente es recibida por la hostilidad de Dora (Sara Montiel), quien a su vez había sido la amante de Alberto. Consecuentemente se establecen alianzas sáficas, ya que Evangelina también es recibida con amabilidad por Rosa

(Mercedes Soler), mientras Lupe (Katy Jurado) igualmente reproduce la antipatía de Dora por Evangelina en un acto de solidaridad. La cárcel funciona como un microcosmos exclusivamente femenino bajo el poder absoluto de la mayora (María Douglas). Aunque en un principio las interacciones entre las presas son tensas, al final se unen en la maternidad compartida por el bebé de Dora y un intento fallido de escape que culmina con la muerte de varias reclusas. Entre las reclusas que perecen se encuentra Dora, que en un acto de reconciliación le entrega su hijo a Evangelina para que lo críe y confiesa haber sido ella la verdadera asesina de Alberto.



Figura 3

Mauricio de la Serna. “Las señoritas Vivanco ganan el juicio social.” *El proceso de las señoritas Vivanco*. Cinematográfica Gravas, 1961. Captura de pantalla de la autora.

La relación antagonónica entre Evangelina y Dora sirve como marco para la exploración de la alternancia como fondo y figura entre el discurso sáfico y la narrativa heteronormativa. Esto es porque existe una representación gráfica de las relaciones lésbicas en la imagen, pero al mismo tiempo se refuerza constantemente la conducta heterosexual en los diálogos, lo cual se puede observar en el personaje de Lupe quien acaricia tiernamente la oreja de su compañera en el momento en el que Evangelina llega a la cárcel. Sin embargo, cuando está recostada en su cama escuchando la historia que une a Dora con Evangelina y Dora le cuenta sobre la traición que había sufrido a manos de Alberto, Lupe declara: “si mi hombre me hace eso a mí... ahí mismo le quito lo sabroso”. Esta es una declaración forzada para

reinstaurar la heterosexualidad que sus caricias hacia la otra presa problematizaron anteriormente. La escena en donde Lupe acaricia a su compañera es la figura central reflejada en el fondo que consiste en el contexto de la cárcel, una institución social destinada a perpetuar el orden social heteronormativo posrevolucionario. Y en la segunda escena la declaración de Lupe es la naturalización del discurso heteronormativo que se erige como figura central en el contexto de un espacio homosocial que representa la intimidad de la celda compartida con otra mujer.

En *Cárcel de mujeres* las reclusas están purgando condenas por haberse liberado de la opresión masculina. Rosa declara “Yo si le di su domingo a mi hombre. . . ¡para lo que sirven los desgraciados!” “La chicle” se niega a salir de la cárcel porque afuera tenía que soportar los maltratos de su marido; Gloria al principio se negaba a recibir a su marido, quien únicamente venía para traerle los papeles del divorcio y cuando finalmente accede sólo es para asesinarlo en la sala de visita; y finalmente Esther también mató a su marido por golpearla y por serle infiel. Todo esto demuestra que las mujeres encuentran un espacio de autonomía y tranquilidad en la comunidad sáfica conformada en la cárcel, que se erige como un espacio de seguridad que las protege del abuso patriarcal.

El melodrama y la hiper-representación de género en *La tercera palabra* (1956)

El safismo en la imagen tiene cabida en la hiper-representación de género que se desarrolla como parte del melodrama, en donde las exacerbadas representaciones de los lazos afectivos surgen como un espacio para explorar la identidad y el deseo. Tanto es así que “the melodramatic became the privileged place for the symbolic reenactment of this drama of identification and the only place where female desire (and the Utopian dream of its realization) could be glimpsed” (López 151). Sobre todo cuando los personajes femeninos heterosexuales del cine de la época de oro eran irrealistamente virtuosos o trágicamente decadentes.

En *La tercera palabra*³⁴, Sara García y Prudencia Grifell interpretan otro matrimonio femenino, solo que en esta ocasión están encargadas de la

³⁴ Dios es la primera palabra, muerte es la segunda y amor es la tercera. Esta película es la adaptación de Luis Alcoriza de la obra de teatro de Alejandro Casona, también llamada *La tercera palabra* (1953).

crianza de un sobrino. Matilde (García) y Angelina (Grifell) han tenido a su cuidado a Pablo, un joven que ha crecido como un salvaje. Pablo (Pedro Infante) no sabe leer, ni escribir y tampoco ha visto a una mujer joven hasta que llega Margarita para educarlo y en un giro típico del melodrama mexicano Pablo y Margarita se enamoran y así se consuma la relación heteronormativa en un marco contextual sáfico.



Figura 4

Vidal, Enrique. “La agencialidad femenina en *La tercera palabra*.” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Esta familia atípica está dirigida por Matilde, quien se apoya en Antonia (Ema Roldán) para cuidar tanto de su sobrino como de su hermana Angelina. Por consiguiente el matrimonio entre las hermanas se asemeja más a la asimetría de la relación heteronormativa porque Matilde es de carácter fuerte y Angelina es despistada y soñadora. Además, hay otro rasgo que identifica el safismo de las hermanas ya que usan vestimentas idénticas. Y aun cuando esta característica se puede explicar como un rasgo infantil

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

que confirma que sus cuerpos nunca han sido tocados por un hombre, también sugiere la existencia de la conexión no-heteronormativa entre iguales, ya que “certain character types, particularly those connoting “asexuality” or “masculinity,” have qualities that significantly overlap with those attributed to lesbians” (White 146).

Sin embargo, el microcosmos de la película también es una comunidad sáfica conformada por las dos hermanas, el ama de llaves y la profesora Margarita, quien llega inicialmente para encargarse de la educación de Pablo y termina integrándose en esta familia atípica como la manifestación del continuum sáfico. De hecho, desde el principio de la película se observa la admiración de Matilde por la profesora, a quien considera una mujer de espíritu fuerte, es decir, una extensión de ella misma, lo cual demuestra la profesora al llegar a la casa y presentarse a las hermanas. Matilde la mira fijamente y reconoce que es una mujer resuelta porque no consiguió que Margarita bajara la mirada en ningún momento. La profesora contesta con otro halago declarando que no ha bajado la mirada por la bondad que percibe en los ojos de Matilde. De esta forma la simpatía entre las hermanas y la maestra es inmediata, propiciando que la profesora también enriquezca la relación edípica entre las tías y el sobrino porque

The governess, like the maiden aunt, is an adjunct to the oedipal triangle, one whose presence cannot be reduced to the logic of kinship. Not only it is her role to educate young girls [o un hombre adulto en este caso], her exemplarity as a passionate heroine is richly attested in the traditions of women’s genres, implying a similar pedagogical relation to female reader and viewers. The governess is a key figure in the lesbian family romance –the fantasy of two mothers. (White 118-19)

La peculiaridad de esta familia se romantiza mediante el melodrama y toques de humor, de tal forma que incluso la disfuncionalidad de la situación de Pablo se torna idílica. Ya que la ignorancia se convierte en libertad, la traición de la madre heterosexual de Pablo funciona como un elemento facilitador de la fantasía del hombre de sentimientos puros que no ha sido corrompido por la sociedad y la irracionalidad del padre se transforma en

la desgarradora manifestación de la pasión. Estas son las razones que justifican que esta familia sáfica tenga cabida dentro de la construcción de la realidad utópica del cine nacional, porque

[t]he melodrama's contradictory play of identifications constituted neither false communication nor a simple lesson imposed upon the people from above. On the contrary, these films addressed pressing contradictions and desires within Mexican society. And even when their narrative work suggests utter complicity with the work of the law, the emotional excesses set loose and the multiple desires detonated are not easily recuperated. (López 153).

De tal forma que el despliegue del sentimentalismo y la emoción creada en el espectador por el proceso de enamoramiento entre Margarita y Pablo pasa por alto tanto la demasculinización de Pablo, mediante la infantilización, así como la satisfacción del deseo lésbico mediante la admiración del cuerpo desnudo de la profesora por las hermanas, cuando le ayudan a quitarse de encima las garrapatas que se le subieron mientras paseaba a caballo por el campo con Pablo.

La complicación de la película llega junto con Julio (Rodolfo Landa), el hijo del administrador de la hacienda, quien está involucrado en un complot con los familiares de la fallecida madre de Pablo para despojarlo de su herencia. El plan es hacerlo pasar por loco usando sus sentimientos por la profesora para sacarlo de balance, pues resulta que Julio también es el hombre que se aprovechó del hambre de Margarita cuando era más joven y abusó de ella. El personaje de Julio representa una amenaza al idilio de la comunidad sáfica conformada por las tías y Margarita. Al contrario de Pablo, Julio surge en escena como una presencia patriarcal opresora. Sin embargo, se desvanece al final de la historia porque es el antagonista y aunque la película concluye con la consumación de la historia de amor heteronormativo, el trasfondo lésbico permanece intacto. Y la comunidad sáfica prevalece y continúa generando la estabilidad de esta peculiar familia.



Figura 5

Julián Soler. “Cuerpo masculino explotado en *La tercera palabra*.” *La tercera palabra*. Cinematográfica Filmex S.A., 1956. Captura de pantalla de la autora.

El lenguaje y la reinscripción de la hiper-sexualización, el poder económico y el destape lésbico en *La casa del farol rojo* (1971)

La casa del farol rojo se contextualiza dentro del advenimiento de nuevos géneros singularmente copiados del extranjero lo cual da inicio a un período en el cine mexicano rico en experimentación pero paupérrimo en producciones de calidad. Ya para los años 70 de entre ridículas producciones de vampiros, intentos de ciencia ficción con minivestidos plateados y la versión a la mexicana del comic en el género de las películas de luchadores, resalta el surgimiento de un cine dedicado a la explotación esperpéntica de las clases populares. Este género crea patéticas imitaciones del cine del cabaret de la época de oro y se convierte en el denominado cine de ficheras.

Un género en el que los personajes principales son las vedettes, las prostitutas y las ficheras que crean un espacio homosocial en el que se hacen acompañar por extravagantes personajes gays. En el marco de esta nueva interpretación del melodrama del cabaret y las prostitutas se filma en 1971 *La casa del farol rojo* dirigida por Agustín P. Delgado. Esta película se diferencia del cine de ficheras porque prolonga el género melodramático del cabaret que se realizara en el cine de oro.

El cine de cabaret y de callejeras [durante la época del cine de oro] ha respondido, por lo general, a un esquema prácticamente común: una jovencita provinciana y de origen humilde cae por culpa de las circunstancias en el cabaret o el prostíbulo, donde es acosada y maltratada por un padrote o un gánster, mientras se van develando insospechados parentescos y la heroína se degrada todavía más, triunfa como bailarina, o ambas cosas. Todo ello ilustrado con una escabrosa melodía de Agustín Lara, un didáctico bolero a cargo de Los Panchos o mucho ritmo tropical y una protagonista que sabe mover las caderas o provoca algo más incitante que simple lástima. (Aviña 175)

En *La casa del farol rojo* las mujeres del burdel se han iniciado en la prostitución, obligadas por las privaciones económicas. En contraste, en el cine de ficheras no tiene importancia ni el cómo ni el porqué de la iniciación de las chicas en el mundo nocturno del cabaret. La protagonista del cine de ficheras está inmersa en el relajado de la picardía nacional y lo importante es que sabe moverse en este mundo y puede sobrevivir a casi todo. De hecho, “[t]he exaggeratedly rigid epistemology of womanhood in which women must fall into one of two categories, the virgin/mother or the whore, located female sexual desire in the sinful and wanton space of the brothel” (McKee, “Las inseparables” 101). Y este deseo no tiene que ser precisamente heteronormativo.

La casa del farol rojo aborda el tema de la carencia económica³⁵ como el origen de la corrupción de la sociedad. La casa en la que se instala el

³⁵ En la década de los años 70, durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez, hay un intento del gobierno por rescatar la industria fílmica de la decadencia económica en la que había caído. Este rescate se llevó a cabo en el medio de un

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

burdel es propiedad de la señora Sara Morales viuda de Mendoza interpretada por Sara García. Al quedar viuda se refugia en su casa junto con su inseparable ama de llaves. Las mujeres viven de la elaboración de unos embazados de jaleas caseras que hacen con la fruta obtenida de un huerto que se supone es parte de la herencia del difunto marido. El problema se inicia cuando, producto de la modernización de la infraestructura del país, el gobierno obliga a Doña Sara a ceder los terrenos de la huerta por una ridícula suma de dinero, para dar paso a la construcción de una súper carretera. Ante la eminente premura de su situación económica, Doña Sara decide rentar algunos salones de su vieja mansión para fiestas. Lo que resulta de esta aventura es que dos mujeres de negocios llaman a la puerta y al quedar maravilladas con la casa, deciden rentársela a Doña Sara resolviendo así sus problemas económicos. Doña Sara cree que las mujeres se dedican a organizar fiestas de quince años, pero en realidad son las administradoras de un burdel.



Figura 6

Agustín P. Delgado. “Vida familiar sáfica en *La casa del farol rojo*.” *La casa del farol rojo*. Producciones AGSA, 1971. Captura de pantalla de la autora.

proyecto urgente de modernización de la infraestructura del país para atraer la inversión extranjera.

Desde el momento que Doña Sara conoce a las chicas, Magda (Lorena Velázquez) y Sandra (Norma Lazareno) establece una tierna relación con ellas, a tal grado que las chicas se refieren a ella como “Mamá Sarita”. De esta forma se integra otra familia atípica que resiste junta el control patriarcal representado tanto en la institución gubernamental, así como en los clientes del burdel. Esto se debe a que

[l]esbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. It is also a direct or indirect attack on male right of access women. But it is more than these, although we may first begin to perceive it as a form of nay-saying to patriarchy, an act of resistance. (Rich 649)

En *La casa del farol rojo* la resistencia se puede ver de igual en forma en Doña Sara que en las jóvenes prostitutas del burdel, porque así como Doña Sara alquila su casa para no cedérsela al gobierno y así asegurar la subsistencia propia y de su compañera, Magda y Sandra venden sus cuerpos para obtener la agencialidad económica que les permita la emancipación.

De hecho, en esta película se revierte la naturalización de la relación heterosexual, porque en el espacio sáfico del burdel la estabilidad reside en las relaciones afectivas que se desarrollan entre las mujeres, en donde existe una total compenetración entre la afectividad y el deseo a diferencia del efímero acto heterosexual. Esto viene a consecuencia de que

the bordello is not really the space of rampant female desire so much as it is the location in which male desire is permitted free rein. The conjugal bed is reserved only for the solemn duty of procreation, while the bordello provides an outlet for male sexual release. The prostitute is a paid service provider whose own desired are presumed nonexistent or, at best, irrelevant. (McKee, “Las inseparables” 102)

Paradójicamente la relación heterosexual se reduce a un medio para resistir el control patriarcal y el deseo se manifiesta en el placer visual lésbico que reconfigura la dinámica social convencional. Por ejemplo, Doña Sara,

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

quien se erige como una figura maternal en el microcosmos del burdel, se deleita con los cuerpos de las muchachas y así lo expresa mediante la cercanía física y sus constantes halagos por la juventud y la belleza de las chicas. De la misma forma sobresale la construcción de la experiencia voyerista por y para las prostitutas, quienes pueden recrearse con el erotismo de los bailes de sus compañeras. Estos bailes son auspiciados por los clientes pero resultan irrelevantes puesto que el movimiento de cámaras sugiere que las mujeres bailan para ellas mismas o para las otras chicas pero, no para los hombres. Como resultado, los hombres son ajenos a una atmósfera sáfica “which is unconfined to any single part of the body or solely to the body itself; as an energy not only diffuse but, as Audre Lorde has describe it, omnipresent in ‘the sharing of joy, whether physical, emotional, psychis, and in the sharing of work’”. (Rich 650)



Figura 7

Agustín P. Delgado. “Paraíso sáfico en *La casa del farol rojo*.” *La casa del farol rojo*. Producciones AGSA, 1971. Captura de pantalla de la autora.

Para proteger esta dinámica afectiva existe una manipulación semiótica del lenguaje. Por ejemplo, el tradicional baile de los quince años

marca un rito de transición de la niñez a la vida adulta, pero en el burdel cuando se habla acerca de este baile la connotación señala la venta de la virginidad de la prostituta. De esta forma, el signo lingüístico adquiere una multiplicidad de significados dependiendo de la performatividad corpórea. En *Excitable Speech*, Judith Butler explica que en

[i]n speaking, the act that the body is performing is never fully understood; the body is the blindspot of speech, that which acts in excess of what is said, but which also acts in and through what is said. That the speech act is a bodily act means that the act is redoubled in the moment of speech: there is what is said, and then there is a kind of saying that the bodily “instrument” of the utterance performs. (13)

La creación de múltiples correlaciones entre el habla y la performatividad también se extiende a las diferentes consecuencias que tiene el lenguaje en la dinámica social. Esto se observa cuando Doña Sara sugiere la posibilidad de la consumación de la relación lésbica a unos invitados que acababan de llegar al burdel. Se trata de un trío formado por un licenciado influyente en el gobierno, interpretado por Roberto Cañedo, y dos chicas más. Una de ellas es una intelectual de clase alta que desea escribir un libro sobre la prostitución pero, le aterroriza la sola idea de acudir a una casa de citas; la otra es una supuesta turista norteamericana que está dispuesta a experimentar lo que sea.

Al llegar a la casa, Doña Rosita está cenando y los invita a acompañarla. La extranjera le pregunta si es la dueña de la “casa de diversión” porque no puede pronunciar la palabra burdel, razón por la que recurre a uno de los cientos de eufemismos que se inventan en los libros de texto para la enseñanza del español. Doña Rosita le responde que sí porque a la casa se vienen a divertir todos (supuestamente ella piensa que en las noches hay fiestas de quince años). Prosigue la plática y Doña Rosita sugiere que las jóvenes recién llegadas se divertirán mucho si con alegres y juguetonas. Mientras la extranjera se divierte por el doble sentido (que de hecho, no debería ser capaz de comprender), la intelectual mexicana de clase alta se indigna y le responde que no es alegre ni es juguetona porque ella ha comprendido que se trata de una proposición lésbica. El licenciado, un poco

confundido por la conversación le dice a Doña Sarita que a sus acompañantes no les gusta jugar con los señores que vienen a esa casa y Doña Sarita responde: “¡Ah!, Prefieren jugar con las muchachas”. Este juego de palabras puede entenderse dentro lo que Butler explica como

[p]erlocutionary acts, [that] are those utterances that initiate a set of consequences: in a perlocutionary speech act, “saying something will produce certain consequences,” but the saying and the consequences produced are temporally distinct; those consequences are not the same as the act of speech, but are, rather, “what we bring about or achieve by saying something. (*Excitable* 17)

Pues bien, lo que García logra mediante el supuesto despiste de su personaje es exponer mediante el humor la ansiedad social por la pérdida de la invisibilidad lésbica, aun en un período de tiempo en el que los movimientos de derechos humanos pugnan por el respeto a la diversidad sexual.

La performatividad queer de García materializa a una mujer que vive en una forma relevante a la vida lésbica porque evade el control heteronormativo, tal y como ocurre en la vida de las señoritas Vivanco, en donde la presencia masculina se reduce a la de un invento que justifica las aventuras de las pícaras ladronas y cuando no es así, la autoridad masculina es burlada una y otra vez por la astucia de las Vivanco, cuya picardía sáfica deconstruye narrativas convencionales de género y clase. De la misma forma, se revierte el privilegio de género mediante la erotización e infantilización del hombre en *La tercera palabra*, película en la cual la presencia masculina sirve como pretexto para que se consolide la comunidad sáfica, la cual también emerge como la protagonista del espacio de solidaridad y erotismo homosocial en *La casa del farol rojo*. Todas estas circunstancias recuerdan el brillante intelecto de Safo antes de haber sido mancillada por la mano de Faón, la subliminalidad de la mítica imagen de las ninfas y la comunión de la isla de Lesbos. En todas estas películas se observa la redundancia de la presencia masculina y la conformación de un corpus sáfico gráfico que se escapa de las estrictas regulaciones heteronormativas del cine de la época de oro porque es imposible de definir, pero necesario para la construcción de la verosimilitud en la mimesis de la realidad social mexicana en las pantallas de cine.

CAPÍTULO 4

La abuela/madre lesbiana del cine nacional

I write this as a woman, toward women. When I say “woman,” I’m speaking of woman in her struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history.

Hélène Cixous “The Laugh of the Medusa”

Sara García: Maternidad queer en el cine nacional

Para las décadas de los 50 y 60 la popularidad de los personajes de Sara García la habían consagrado como el ícono nacional de la maternidad mexicana. García se había convertido en la figura materna por antonomasia del cine nacional, incluso por encima de Dalia Íñiguez en su papel de Bibianita, la madre sufrida de *La oveja negra* (1949) y de María Gentil Arcos, la trágica madre parálitica de *Nosotros los pobres* (1948). Aunque ambas actrices también dieron vida a madres emblemáticas en películas de culto, ninguno de sus personajes consiguió la adoración del público como lo hicieron los de Sara García, tal y como se expresa en la siguiente nota periodística³⁶ citada por Julia Tuñón:

Definitivamente y por opinión casi unánime el público que ha contestado a nuestra pregunta, Sara García, la gran actriz del cine nacional, y pudiéramos decir la más notable actriz del cine hablado en español, será el próximo diez de mayo la representante de las madres desaparecidas, de las cabecitas blancas que abandonaron este mundo y que viven en el recuerdo de sus hijos, quienes ahora tendrían la oportunidad de rendirles un tributo en la persona de esta actriz que ha sabido caracterizar en la pantalla el tipo de madre ideal, buena, abnegada, inteligente y virtuosa. (*Mujeres* 181)

³⁶ Esta nota fue publicada en el periódico *El Universal*, 1 de mayo de 1942, p.10.

Este no fue un caso fortuito, sino que se debió a que en García coincidían todas las performatividades iconográficas de la maternidad cinematográfica mexicana, abnegación total, como en el caso de *Cuando los hijos se van* (1941), cómica tiranía en *Los tres García* (1947) y la posibilidad de ser madre soltera, sin la trasgresión a los códigos de la moral como en el caso de la interpretación de Dominga, la bondadosa mujer que cuidaba de los niños huérfanos en *El papelerito* (1951) o la simpática tía solterona de *La tercera palabra* (1956). Pero, lo más sobresaliente fue el hecho de que, al contrario de Íñiguez, Gentil, o cualquier otra madre sufrida, los personajes de García no eran papeles que apoyaban el desarrollo de las historias en pantalla, sino que sus personajes tenían la misma relevancia que la de los protagonistas. De hecho, las madres y abuelas de García tenían la suficiente injerencia para restaurar el orden en su microcosmos. Por ejemplo: tomando como punto de comparación la interacción en pantalla con Pedro Infante se observa que la participación de Gentil en *Nosotros los pobres* es recordada como una presencia esperpéntica venerada por Infante, pero negada siquiera de la posibilidad de hablar y la interpretación de Íñiguez, también como la madre de Infante en *La oveja negra*, se reduce a la materialización de un cuerpo asexuado, debilitado por el peso del sufrimiento “natural” de su condición de madre.

Por el contrario, la cariñosa abuela tirana de García en *Los tres García*, su secuela *Vuelven los García* (1946) y *Dicen que soy mujeriego* (1948) es una dinámica figura queer con una boca llena de sagaces observaciones, la cual sólo reinscribe la figura de la madre como una mujer, cuya autoridad sobrepasa el privilegio de género masculino, sino que además insinúa una identidad sexualidad no-heteronormativa. Sin embargo, los personajes no convencionales de García evaden cualquier sanción por la trasgresión al modelo conductual femenino convencional posrevolucionario a la que estaban destinadas las “otras madres”. Este es el caso de Amanda del Llano interpretando a Estela, la madre de Toño en *El papelerito*. Llano da vida a la madre que debe ser castigada por haber problematizado la inmanencia del “instinto maternal”. Estela no trasgrede la heteronorma pero, sí problematiza la asexualidad inmanente a la construcción de la maternidad/santidad mexicana. El personaje de Llano expone la vida de su hijo cuando sale en búsqueda de su amante y por esa razón es castigada con la cárcel al final de la película.

La versatilidad de los papeles maternos de García le permitió una mayor proyección frente a las cámaras. Sin embargo, lo que une a todos

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

estos personajes es la caracterización de una mujer de cierta edad que en la que se proyectaba la institucionalización de la maternidad mexicana. De tal modo que García incluso se convirtió en la figura materna sustituta lógica cuando la realidad social privaba a la unidad familiar de esta construcción discursiva. Esto vino a razón de que todos los personajes de García gozaban de una verosimilitud derivada de la proyección de su persona filmica en lo que el público asumía era una extensión de su vida privada. En *Stars* (1998), Richard Dyer explica que realmente existe una asociación en el imaginario popular entre los roles que un determinado actor interpreta y su personalidad o la mitificación de la misma por parte de los medios publicitarios, porque

stars are, like characters in stories, representations of people. Thus they relate to ideas about what people are (or are supposed to be) like. [...] the roles and/or the performance of a star in a film were taken as revealing the personality of the star (which then was corroborated by the stories in the magazines, etc.). (20)

La carrera de García se caracterizó por la representación del sufrimiento materno producido por la incapacidad para proveer el sustento de la familia, la conducta descarriada de los hijos o la muerte de los mismos. Por esta razón cuando los medios explotaron la noticia de la muerte de Fernanda, su única hija, se borraron las líneas entre la realidad y la ficción en el imaginario del público mexicano. El melodrama de la ficción se había materializado en la vida real haciendo legítima cualquier representación del dolor materno de García en la ficción porque se asumía que ya lo había experimentado personalmente. Sin embargo, el público pasó por alto que, a diferencia de sus personajes, García se mantuvo estoica, negándose a hacer un espectáculo melodramático de sí misma. Carlos Monsiváis cita la memoria del suceso de José Delgado, amigo de la actriz, en el artículo “La santa madrecita abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo” (2004). Delgado narra que cuando una amiga de la actriz le extendiera su admiración por haberse mantenido con tanta entereza ante la noticia de la muerte de Fernanda, García le respondió: “En el cine actúo, tengo que darle toda la dimensión a los personajes que interpreto, porque es lo que espera el público de mí. Pero en mi vida privada, yo administro el dolor” (167).

Esta fue una diferenciación entre la realidad y la ficción que el público mexicano se negó a percibir.

La creación de un espacio de permisibilidad de una joven actriz

Los espectadores asiduos del cine de la época de oro tampoco estaban preparados para aceptar que la abnegada madrecita tuviera una gran habilidad para proyectar su imagen y así asegurarse mayores dividendos económicos. El carácter imponente y decidido de la actriz era conocido tanto por sus compañeros actores, así como por los técnicos y productores quienes se veían obligados a lidiar con todas sus demandas, puesto que incluir su nombre en cualquier producción significaba ganancias aseguradas. De ahí su gran poder de decisión sobre las producciones en las que participaba. En *En el closet* (2011) Guadalupe Loaeza afirma que

[l]o que no sabían todos aquellos que la veían en el cine, era que cuando se terminaba de rodar una escena, ella regañaba a los demás actores y les marcaba a todos sus errores. Pero mucho menos se imaginaban que si su rostro sobresalía tanto en ciertas escenas, era porque ya había sobornado al camarógrafo. Y, en otras ocasiones, peleaba para que le dieran más parlamentos o para que la sentaran de tal forma que saliera su mejor ángulo en pantalla. (48)

Por su parte, Tuñón menciona que “la bondadosa madrecita nacional de las películas es coleccionista de billetes de banco. Para doña Sara la moneda oficial mexicana tiene más atractivo que un punto de aguja o un guisote familiar” (*Mujeres* 179-80)³⁷. De esta forma, la habilidad de García para la explotación de su propia imagen pasaba desapercibida para los espectadores sumidos en el deleite de sus ángulos favorecedores, los cuales también disimulaban su condición como madre soltera. Y lo que es más, su asociación sáfica con Rosario, su compañera de vida que siempre sería identificada como su asistente, dama de compañía o hermana del alma.

El público únicamente se deleitaba ante la consagración de esta actriz como la madre y posteriormente la abuela que conmovía hasta lo más profundo de la conciencia a partir de su aclamada actuación en *No basta ser*

³⁷ Véase “Debilidades, aficiones y predilecciones de los astros”.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

madre (1937) de Ramón Peón. Este no fue el primer papel de madre de García. Anteriormente ya había encontrado en el teatro a una meca inagotable de madres y abuelas. De hecho su primer papel en teatro había sido interpretando a la madre de la ya veterana actriz Prudencia Grifell en la obra *Pipiola* (1918) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, obra estrenada en México en el teatro Peón Contreras en la ciudad de Mérida Yucatán. No obstante su éxito cinematográfico, el teatro fue parte imprescindible en la carrera de la actriz y fue en el teatro que Sara García probó la fortaleza de sus convicciones al hacer un personaje de abuela a la edad de 39 años. Se hace referencia frecuentemente en las biografías de la actriz a un incidente en el cual García se deshizo de 14 piezas dentales sanas para que pudiera caracterizar a una mujer de edad avanzada, para la obra de teatro *Mi abuelita la pobre* (1934) de Luis de Vargas. La razón era que no la querían contratar por ser demasiado joven para interpretar el papel. En la edición especial de la revista mexicana de espectáculos *Somos* (2000), Edgar Ceballos cita a la propia actriz, quien afirma:

Me había sacado los dientes, más por un incidente que por un accidente que tuve. Para la representación de una obra importante, me saqué los dientes, ¡14 piezas de un jalón! Cuando salí a escena y me ‘cholté’ hablando ‘ashi, tan natural’, el público y hasta mis compañeros se desternillaron, pues no esperaban semejante audacia de mi parte... (68-69)

La decisión de García de transformar su imagen de mujer joven en la de una anciana es sobresaliente porque la mayoría de las actrices de su edad tomaban incluso medidas extremas para retrasar el proceso de envejecimiento. La decisión de García contrasta con la de una actriz como Dolores del Río, quien regresó a México a los 37 años, ligeramente menor que cuando Sara García se extrajo los dientes, para interpretar a la inocente *María Candelaria* (1943) bajo la dirección del Indio Fernández. En *María Candelaria* una actriz veterana se esfuerza para proyectar la frescura y juventud de una mujer indígena, al igual que Irasema Dilllián da vida a una colegiala en *Muchachas de uniforme* (1951). Del Río y Dilllián, junto con las divas del *star system* mexicano, se resistieron a interpretar personajes de mujeres maduras porque una elección como esa hubiera implicado tanto la desexualización, así como la invisibilidad.

Se puede especular que García optó por los personajes de madre o abuela, porque aseguraban una fuente de ingreso. Como ella misma lo afirmara en alguna entrevista, interpretando esos papeles nunca estaría en peligro de no conseguir un papel ya sea en el cine o en el teatro. Puesto que la construcción del melodrama mexicano recae en la mujer y más específicamente en la representación de la madre o de la abuela. Pero, García también obtuvo ciertos privilegios que le otorgaron agencialidad sobre su carrera mediante la representación de papeles de mujeres de avanzada edad, sobre todo en lo que respecta a la caracterización y performatividad de sus personajes, cuya queeridad al final de cuentas expone las fisuras del discurso heteronormativo posrevolucionario, así haya sido o no la intención de la actriz.

La edad avanzada implica la pérdida de la sexualización, por lo que el individuo es visto como una persona mayor antes que ser percibido como un hombre o una mujer. La edad, al igual que el género, es el otro factor que naturaliza la división social. De hecho, Barbara L. Marshall y Stephen Katz explican que [t]hus age, gender, sexuality, and the body combine to lend a theoretical dynamism to the static, homogeneous, sociological categories of ‘women,’ ‘men,’ and ‘older people’” (76). Sin un género definido ya, Marshall y Katz puntualizan que el individuo de edad avanzada entra en un estado de androginia en el que tanto la masculinización de la mujer como la feminización del hombre, que se producen a partir de los cambios físicos, originan la percepción de la asexualización.

De la misma forma, Marshall y Katz afirman que la asexualidad ha estado relacionada con la edad avanzada en la civilización occidental como un dogma cultural que implica “an unforgiven imagen that ridicules and disparages sexual activity for individuals considered past their prime years” (77). Lo anterior, junto con el entendimiento de que su función reproductora está comprometida, desde una limitada visión patriarcal, garantiza que el individuo al no encontrarse en pleno uso de sus facultades sexuales no podría infringir la heteronormatividad. Consecuentemente, el efecto panóptico social finaliza propiciando así un espacio de permisibilidad ficticio. La falsedad del espacio permisivo radica en el hecho de que mientras el individuo se mantenga bajo este paradigma social de asexualidad, se encuentra fuera del escrutinio público. En caso contrario, la crítica es mucho más intensa porque además de la trasgresión sexual, también existe la trasgresión de la normatividad de la edad.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Aun cuando el espacio de permisibilidad que conlleva la edad avanzada continúa estando bajo el control de la heteronormatividad, es innegable que se convierte en otra forma de desnaturalizar el absoluto de la división binaria de género, porque si la vejez hace converger los géneros en lo que Marshall y Katz denominan como una experiencia unisex, ya desde ese momento es necesario agregar una tercera categoría, que abre las puertas hacia una cuarta y así consecutivamente en la división en género. Sara García se adueña de esta permisibilidad que le otorga la unisexualidad de sus personajes de edad avanzada porque cuando representa personajes andróginos o personajes femeninos convencionales aparentemente no compromete la heteronormatividad del discurso posrevolucionario ya que no se contempla la posibilidad de la actividad sexual. Más aún, se da por sentada su identidad heteronormativa porque la maternidad implica la relación heterosexual. Sin embargo, la conformación de las unidades familiares que expone García, después de la reproducción, no son heteronormativas.

Tal y como se discute más adelante en este capítulo, la caracterización de una figura materna de cierta edad de Sara García termina confirmando la existencia de unidades familiares no-heteronormativas, las cuales paradójicamente son las que devuelven la estabilidad a la unidad familiar interrumpida por trasgresiones heterosexuales. Esta situación es una constante a lo largo de la carrera de García y también plasma un proceso en el que la permisibilidad ficticia de la caracterización de personajes de edad avanzada en el principio de su trayectoria llega a convertirse en una agencialidad tangible al final de la misma. Esto se debe a que al inicio se trataba de una actriz joven interpretando papeles de mujeres mayores, disimulando en ellos la proyección de su propia sexualidad queer. Pero, al final de su carrera entonces ya era doña Sara García interpretándose a sí misma a la vez que exponía las fisuras en la construcción discursiva de la maternidad nacionalista posrevolucionaria. Este proceso se ilustra mediante la evolución transgresiva en la performatividad de Lupe de Rosales (interpretado por una tal Sara García), la madre abnegada en *Cuando los hijos se van* y el personaje de doña Rosario (interpretado por doña Sara García), la abuela que cuestiona la subalternidad perpetua de la madre en *¿Por qué nació mujer?* (1970).

Cabe mencionar que, al inicio de su carrera cinematográfica,³⁸ García también interpretó papeles de madres heteronormativas en los cuales su performatividad convencional se concentró en la hiper-representación de la vulnerabilidad materna que, aunada al sentimentalismo melodramático, la consagró como la indiscutible madre el cine nacional. Sobre todo porque “en un país como el nuestro, en que el Estado no otorga las seguridades básicas en caso de vejez o enfermedad, toda madre aprende que los hijos pueden suplir estas carencias al multiplicar las manos que inciden en el ingreso familiar” (Tuñón, *Mujeres* 174). Pero una vez que se consolida la carrera de García entonces sus personajes trazan un continuum lésbico que constituye la base de una unidad familiar fuera del control patriarcal. Asimismo, reconfigura la dinámica de poder en la relación edípica y al resistirse al rol maternal subalterno expone la ineficacia masculina como una metáfora del vacío discursivo que perpetúa el privilegio de género masculino.

Asimismo, la performatividad queer transgresiva de los personajes maternos de García no se supeditan únicamente a la representación de abuela machorra como en *Dicen que soy mujeriego*. También se repite en personajes presuntamente convencionales como en *El papelerito*. Como se discutió en el capítulo anterior, la performatividad de los personajes heteronormativos de García no se limita a la masculinización, sino que mediante la queerización de la hiper-representación de género se demuestra que un binario absoluto no puede categorizar tantas otras identidades no heteronormativas. Asimismo, los personajes de García también cristalizan un espacio sáfico que ofrece una forma no heteronormativa de vida para la mujer, quien expresa su lesbianismo en la intimidad del espacio homosocial y en la solidaridad hacia la resistencia a la opresión patriarcal.

Por esto resulta interesante analizar el hecho de que la familia lésbica de García se reinscribe en la narrativa posrevolucionaria de unidad social y progreso como fuente de estabilidad. La performatividad queer de García demuestra que la familia lésbica no es producto de la decadencia moral urbana, sino que también es un fenómeno que se extiende hacia la utopía de valores tradicionales del campo. De esta forma, tanto la abuela Dominga como doña Rosita, las protagonistas de un drama urbano y de

³⁸ Específicamente a lo largo de los años 30 y 40. A pesar de que las primeras apariciones de García en el cine se registran en 1917, durante los años 20 trabaja principalmente en teatro. Por eso únicamente filma *Yo soy tu padre* en 1927. Sin embargo, su carrera tomaría impulso durante los 30 y continuaría su asenso hasta su muerte en 1980.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

una comedia ranchera respectivamente, conforman familias lésbicas que se erigen como un espacio seguro que satisfacen las necesidades básicas, de afecto y aún de identidad nacional en dos películas que representan los dos formatos más simbólicos del cine de la época de oro.

La conformación de la unidad familiar lésbica en pantalla fue una representación de la vida privada de la actriz, quien nunca se preocupó por ocultar su identidad sexual mediante algún arreglo matrimonial, como era la costumbre de la época. Sin embargo, su relación con Rosario se mantuvo como un secreto a voces en el medio artístico mientras estuvo viva y aún décadas después de su fallecimiento se perpetúa la ambigüedad sobre su lesbianismo. Pero, lo innegable es que doña Sara García logró mantener su queeridad hasta el final de su carrera porque se atrevió a desmitificar la abnegada maternidad posrevolucionaria en *¿Por qué nació mujer?* y *Fin de fiesta* (1972) y además hizo extensiva su ruptura con el cine de oro al vulgarizar la representación de su imagen iconográfica en *Mecánica nacional* (1972) y durante su última participación en *Sexo vs sexo* (1980).

El fracaso de la unidad familiar heteronormativa en *El papelerito* (1951)

Pirrín (Ismael Pérez "Poncianito") se deleita con los maravillosos juguetes mecánicos frente la gran vitrina de exhibición de una tienda a la que, se sabe de antemano, nunca tendrá acceso. Lleva bajo el brazo varios periódicos que debe vender porque de eso depende su supervivencia. Pirrín, junto con Juancho (Jaime Jiménez Pons) y Toño (Jaime Calpe) son niños bajo la protección de una bondadosa anciana (Sara García) a la que ellos llaman abuelita Dominga. La trama de esta película se desarrolla en medio de un colosal uso de recursos melodramáticos, los cuales enfatizan la correlación entre el cumplimiento cabal de la función materna y la materialización de la narrativa posrevolucionaria de progreso, mediante la educación y el trabajo duro. Consecuentemente, también se observa una tajante división entre la proyección de la madre santificada (García) y la madre desnaturalizada (Amanda del Llano), por lo que resulta contradictorio que la mujer heteronormativa (Llano) materialice el fracaso de la maternidad utópica posrevolucionaria, mientras que la figura materna queer (García) sea la que contribuye al avance social representado en los papeleritos.

El papelerito minimiza el problema social que constituyen los niños de la calle en México porque, salvo el trágico final de Toño (la muerte de

Toño es un castigo para su madre), los papereritos culminan su historia con un final feliz de optimismo hacia el progreso económico gracias a la industria privada. Juancho y Pirrín son recompensados por su heroísmo al apresar a un criminal que asalta el periódico *Excélsior*³⁹ y son claros en afirmar que ellos también comen del periódico por lo que deben lealtad a la empresa. Acto seguido, un ejecutivo del periódico les proporciona una beca a cada uno para que puedan estudiar. Aunque nunca se conoce la suerte de los dos chicos, se da por entendido que dejarán la calle y lograrán una profesión, sobre todo con el apoyo materno incondicional de la Abuela Dominga. De esta forma, se materializa la narrativa de progreso y modernidad; pero difícilmente de avance hacia una sociedad más equitativa.

La secuencia inicial marca el enfoque ideológico de la película. Este film abre con una toma en la que se aprecia un mundo de fantasía mecánico del que resaltan un Santa Claus de tamaño real, las locomotoras y los aviones de juguete. Todos estos son símbolos de una modernidad, cuyo logro se proyecta hacia las nuevas generaciones. Pero, también acentúa el debate continuo entre la preservación del discurso nacionalista posrevolucionario y la apertura hacia la inversión extranjera. Sin embargo, aún en el medio de este debate no existe cabida para la reestructuración social que se supone es una consecuencia lógica del proyecto de modernidad. La representación social en las pantallas de cine preserva las narrativas porfiristas de clase, raza y por supuesto género mediante un discurso que excluye a los grupos marginales a favor de una emergente clase media. Esto se observa cuando un niño con limpias vestimentas remueve por la fuerza a Pirrín, abriéndose paso para ver los juguetes que probablemente le comprará su madre, quien se encuentra parada detrás de él, elegantemente ataviada. Pirrín regresa a su realidad y a su grupo social (Juancho y Toño) para darse cuenta que todavía debe vender más periódicos.

La relevancia de estas imágenes radica en la exposición gráfica de las dicotomías absolutas perpetuadas por el cine de la época de oro. En este caso la dinámica entre el uno hegemónico y el otro marginal se extiende hacia el modelo de familia heteronormativa, la metáfora del orden y la unidad nacional más recurrente. Así, se aprecia un contraste entre las unidades familiares porque por una parte se ve al ideal posrevolucionario: una ele-

³⁹ Aunque liberal en sus orígenes en la década de los 50, se convierte en portavoz del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en las décadas subsecuentes.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

gante madre junto a su hija y su hijo en donde los niños de la mujer representan la preservación de la división binaria de género, mientras que la apariencia de la madre evoca el anhelo de modernidad materializado en la emergencia de la clase media. La otra unidad familiar consiste en los tres papeletos que se ayudan mutuamente para sobrevivir y son felices, lo cual representa una actitud conformista con respecto a la desigualdad social. Esta familia fortuita no convencional es típica de las películas del lumpen, en las cuales la solidaridad del barrio emerge como alternativa a la narrativa de la familia convencional heteronormativa.

Julia Tuñón afirma que la función del barrio en el cine nacional es la de llenar el vacío cultural que se forma entre el campo y la ciudad, puesto que es el núcleo en el que inmigrantes del campo y los residentes ciudadanos convergen para conformar la cultura popular de resistencia que caracteriza al arrabal urbano. Esto viene a razón de que el barrio y la ciudad se embarcan en otra dicotomía en la cual la ciudad se erige como el monstruo que devora los sueños de prosperidad de los hombres y la honra de las mujeres, mientras que el barrio es un espacio de relativa seguridad en la que se comparten valores que todavía evocan la utopía campirana, frecuentemente representada en la comedia ranchera.

El barrio humaniza porque es el espacio de la solidaridad, de manera que si la ciudad propicia la perdición, el barrio ofrece un refugio. [...] En el barrio, la organización familiar rara vez corresponde a los esquemas propuestos por la ideología dominante, es decir, la familia nuclear. Por el contrario, es abundante la presencia de madres solteras, de huérfanos y de gente sola. La importancia de los compadres o los amigos es entonces manifiesta. (“El espacio” 133-34)

La solidaridad es el aspecto más sobresaliente en la representación de la cultura del lumpen en el cine nacional porque simplifica gráficamente la demagogia posrevolucionaria de unidad nacional. Sin embargo, para lograr la verosimilitud en la representación del barrio en la pantalla es imperativo incluir a pintorescos personajes que trasgreden el orden social posrevolucionario. Es decir, ningún filme de barrio puede prescindir del borracho, el galán, los indigentes o los huérfanos de la calle. Y en el caso de los personajes femeninos tampoco pueden faltar las mujeres que convierten

los lavaderos comunales en un club social sáfico en el que se juzga duramente a las que han caído en la trasgresión, como “la que se levanta tarde,” la prostituta de *Nosotros los pobres* interpretada por Katy Jurado o, en caso contrario se alaba/compadece a las que soportan estoicamente el martirio de la pobreza y la violencia doméstica, sobre todo si son madres.

Estos personajes, aunque necesarios, se alejan de la construcción de la realidad utópica posrevolucionario. Sin embargo, esta es una contradicción que los realizadores del cine nacional resolvieron manipulando la caracterización de los personajes marginales del barrio para acercarlos lo más posible al ideal social dominante. Tanto es así que este tipo de personajes, en lugar de exponer una crítica social, también contribuyeron a la romantización de la desigualdad social porque a través de sus acciones, ya sea cómicas o melodramáticas, resaltan el sacrificio desinteresado que únicamente los pobres se atreven a hacer porque no tiene nada que perder. Por lo consiguiente, la decadencia del lumpen se transformó en la manifestación más sublime de nobleza y coraje en el imaginario popular mexicano. Esto se observa en películas tales como *El Rey del barrio* (1950) y, por supuesto, en *Nosotros los pobres*. En la primera película se puede ver a Germán Valdez “Tin-Tan”, como una especie de Robin Hood que roba a los ricos para ayudar a los pobres y por eso goza del respeto de todo el barrio. Y en *Nosotros los pobres* el matrimonio sáfico entre la guayaba y la tostada se disimula mediante una forzada actitud maternal para con el hijo de los protagonistas y la presencia de sus contrapartes masculinas “Topillos” y “Planillas,” aunque en ningún momento hay indicios de que se haya consumado la unión heterosexual.

El lumpen sentimental del cine de la época de oro vs. el lumpen es- perpéntico de Luis Buñuel

En el lumpen cinematográfico no hay más ley que la del barrio. Se vive bajo un código de resistencia a la autoridad de las instituciones sociales pero, contradictoriamente fincado en la tradición moralista católica colonial y una infranqueable heteronormatividad. Esta normatividad arrabalera perpetúa el orden patriarcal aun cuando exista algún intento para proyectar una realidad más cercana a la crudeza cotidiana de la desigualdad social. De esta forma, una película como *Los olvidados* (1950) remueve ansiedades sociales pero, al igual que las películas populares del cine nacional, también da continuidad a las narrativas posrevolucionarias de raza, clase y sobre todo de

género. Así, se incluye la presencia de un niño provinciano abandonado por su padre al que los chicos nombran “ojitos.” El chico representa el retroceso de la superstición rural, como una forma de rechazo a las antiguas creencias y tradiciones indígenas, pero también expone el limbo ideológico en el que se encuentra el arrabalero ciudadano, quien ha olvidado la sencillez de la supervivencia del campo y no ha aprendido a participar de la modernidad de la ciudad. Por lo consiguiente, no existe movilidad social y se atribuye al ciclo ininterrumpido de violencia, que a su vez se presenta como un continuum de la marginalidad social.

El determinismo de la película justifica la desigualdad social mediante la naturalización del conformismo y de la violencia en el lumpen. De esta forma, la visión fatalista sobre el destino de los personajes insiste en una desventaja inmanente de clase que también confirma la inamovilidad del privilegio de clase porque no existe alternancia. Esto se puede ver en el fatalismo que rodea la vida de Pedro, uno de los protagonistas de la historia. El chico nunca podrá salir adelante porque sobre él pende el estigma de su clase social. Por eso lo culpan injustamente de un robo a la cuchillería en donde había logrado una posición de aprendiz, en un intento por mejorar sus condiciones de vida. Es también por la interiorización de este estigma que se revela violentamente cuando la institución gubernamental le presenta la oportunidad de obtener una educación. Y es por la imposibilidad de escapar de su miseria, representada en la persecución del Jaibo. Pedro no tiene escapatoria porque no acepta la autoridad del orden social, pero tampoco tiene opciones para subsistir independientemente en su entorno. Su muerte a manos de Jaibo sugiere el trágico destino insoslayable de su condición social.

El microcosmos social de *Los olvidados* también reproduce un orden patriarcal en el que se pueden observar otros niveles de opresión hacia los niños, los viejos, los incapacitados y las mujeres, cuyos cuerpos están a merced de los adolescentes y los hombres jóvenes más fuertes. Así, la jerarquía social continúa determinándose por el género pero, como no existe la acumulación de capital, el poder adquisitivo se sustituye por la fuerza física. Por ejemplo, los jóvenes atacan a un músico ciego porque tienen la capacidad física para hacerlo y a su vez el ciego maltrata a “ojitos” porque lo sobrepasa en fuerza y tamaño. De la misma forma, el Jaibo intenta violar a Meche, la hermana adolescente del “cacarizo,” otro miembro de la pandilla de Jaibo, quien escucha los gritos de su hermana pero no interviene por el

respeto que le tiene al Jaibo y porque el cuerpo femenino está a la disposición del que tenga la fuerza física para tomarlo.

Así como en *El papelerito*, la trama de *Los olvidados* también se desarrolla alrededor de un grupo de chicos que sobrevive en las calles. Pero la representación de estos individuos y sus historias difiere de la utopía de optimismo y progreso construida alrededor del melodrama de *El papelerito*. En *Los olvidados* el Jaibo y Pedro no son dos almas nobles solidarias como sí lo son Pirrín, Juancho y Toño. La lealtad se construye mediante la intimidación y no se vacila para matar. Tampoco existe la esperanza de un futuro mejor porque en lugar de la solidaridad de barrio y la protección de la figura maternal de Sara García, Jaibo y Pedro viven en un desamparo total que concluye con la muerte de ambos, a causa de la violencia que caracteriza a la cinta de principio a fin.

Aunque *Los olvidados* fue filmada en México y coincide con la época dorada del cine nacional, esta película exhibe características que la separan de las producciones populares. En primera instancia hay una intensidad esperpéntica en las imágenes que da cabida a la experimentación. De hecho, este filme ha sido comparado con la cinematografía neorrealista italiana porque intenta retratar la realidad social de los desfavorecidos mediante largas tomas en exteriores. Sin embargo, las estridentes imágenes de *Los olvidados* sobrepasan la intención documentalista del neorrealismo porque también se complementan con la visión surrealista, recurrente en el trabajo de Luis Buñuel. Sin embargo, la innovación de Buñuel es la ruptura con el sentimentalismo del cine nacional porque

[a]l mostrar la pobreza y el desamparo, no juzga no moraliza: ni el ciego es un vidente del alma no el Ojitos, su lazarrillo, es un ser puro del campo sólo por venir de un pueblo. El filme no ofrece conclusiones, no redime a nadie. Los personajes no son la encarnación de almas dulces o de santos laicos: la madre de Pedrito es sexuada a conciencia y no quiere al hijo producto de una violación. Todo eso rompe los esquemas del cine mexicano tradicional. La película no ofrece paradigmas, sino que muestra las paradojas de una vida cercada por el destino. (Tuñón, “El espacio”137)

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

A diferencia de una cinta como *El papelerito*, *Los olvidados* no fue acogida por el público, acostumbrado a llorar con las melodramáticas actuaciones de Sara García. De hecho, hubo manifestaciones de rechazo en todos los niveles sociales antes y después de su estreno. Tuñón afirma que “Buñuel recordaba que durante la exhibición privada ante un grupo selecto de intelectuales, previa al estreno, la esposa de Diego Rivera, Lupe Marín le censuró acremente y la de Felipe León, Berta Gamboa, casi le sacó los ojos con sus largas uñas” (136)⁴⁰. La indignación de los intelectuales mexicanos hizo eco en los medios de comunicación y también en el público. Ningún nacionalista estaba preparado para recibir una cruda visión de la barbarie mexicana posrevolucionaria, aun cuando la película fuera galardonada en el Festival de Cannes en 1951.

Si bien los intelectuales de la época (a excepción de David Alfaro Siqueiros) encontraron un chocante reflejo de las fisuras de las narrativas nacionalistas, la hostilidad inicial de las masas hacia la película tuvo una explicación más simple. *Los olvidados* sigue un formato disímil a las fórmulas recurrentes del cine de la época de oro. Además, *Los olvidados* se exhibió en un período histórico en el que el *star system* mexicano había logrado alienar al público de su propia realidad, por lo que el enfrentamiento con la misma, era menos que deseable. Esta suma de factores aunada la imprevisibilidad de la trama y sobre todo del final elimina el sentimiento de seguridad que ofrecía la realidad utópica de la pantalla en contraste con la incertidumbre de la vida cotidiana, la principal razón del culto popular al cine. Buñuel privó al espectador del placer voyerista de la redención del final pero, ante todo, del castigo hacia la madre desnaturalizada de Pedro.

Aunque Buñuel no le da un castigo final a la madre de Pedro, por su rechazo a su maternidad y el ejercicio de su sexualidad, continúa perpetuando la función materna convencional como la fuente del orden social. Al igual que en *El papelerito*, la fatalidad del destino de los chicos se debe al descuido de las madres. Pedro es el producto de una violación, por eso su madre lo ha rechazado y privado de su protección desde su nacimiento. Esta dramática situación justifica que Pedro busque un sustituto de estabilidad y compañía en la pandilla. Porque aun cuando intenta alejarse de la brutalidad callejera entonces es recibido por la violencia doméstica de su madre. No obstante las acciones de la madre (a quién ni siquiera se le da un nombre en la película) se derivan de la precariedad de sus condiciones de

⁴⁰ Véase *Mi último suspiro* (119).

vida y su indiferencia contribuye al trágico final de Pedro. Por su parte, el Jaibo nunca conoció a su madre, ni sabe quien fue su padre. La presencia materna emerge al momento de su muerte en la forma de una voz femenina que dulcemente le dice: “duérmase mi hijito.” El arrullo fantasmal de la madre ofrece el único escape a la miseria del Jaibo.

En el caso de Estela, la madre de Toño en *El papelerito*, su indiferencia no afecta la estabilidad de hijo porque Toño recibe el cariño y los cuidados de la abuela Dominga. Sin embargo, Toño muere como consecuencia indirecta de la sexualidad trasgresora de la madre. Estela trabaja en los clubs nocturnos extorsionando a los clientes para darle el dinero a su amante y proxeneta Paco (Eduardo Noriega). Paco asesina a un hombre y cuando la policía viene a apresarlos sale huyendo de la vivienda de Estela. La mujer corre detrás de Paco y Toño intenta detenerla porque se desata una balacera entre Paco y la Policía. Los oficiales matan a Paco pero antes de morir dispara una última bala que hiera a Toño. El chico sobrevive al disparo pero pierde un pulmón. Su salud se deteriora rápidamente y a pesar de los esfuerzos de la abuela Dominga y sus compañeros papeleritos finalmente muere, significativamente un día antes de la celebración del 10 de mayo. Lo que enfatiza el castigo de Estela, quien jura reformarse, olvidarse de su vida sexual y dedicarse a hacer el bien para resarcir el daño que le ocasionó a su hijo.

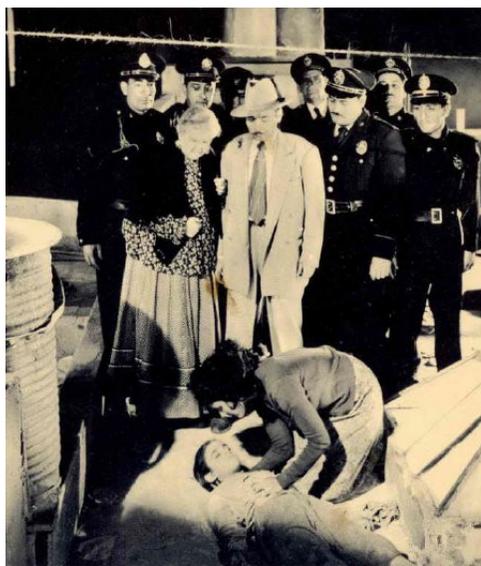


Figura 8

Vidal, Enrique. “*El papelerito* (maternidad heteronormativa).” SE-DECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

La estabilidad de la madre lésbica vs. el fracaso de la madre heteronormativa

En ambas películas es evidente el fracaso de la conformación de la familia heteronormativa posrevolucionaria. Pero, sobre todo se enfatiza la responsabilidad desproporcionada de la mujer sobre la crianza de los hijos. Y aún más en el formato melodramático del cine nacional en donde el sufrimiento desmedido de las dulces madres abnegadas confirma la incapacidad de la madre abandona para lograr la estabilidad económica. En *Mujeres de luz y sombra* Tuñón explica que

La sociedad mexicana en general, y en los sectores populares en particular, el peso de la mujer es fuerte porque la ausencia del padre es manifiesta. Se trata de una fuerza que coexiste con una debilidad evidente; la una no suprime a la otra y conviven en complejo y no siempre bien avenido maridaje. Es conocida la abundancia de mujeres abandonadas y madres solteras en nuestra sociedad. Si el melodrama implica, entre otras cosas, una exaltación moral del sentido de la familia nuclear y el reencuentro de sus miembros en un grupo protector, el cine mexicano, creo, encontrará en él un medio para concretar el sueño de seguridad de estas mujeres. (176)

Este sueño de seguridad al que se refiere Tuñón también perpetúa la construcción heteronormativa de género femenino, proyectada en el cine como sinónimo de debilidad física y mental, falta de asertividad, inmadurez y trivialidad. La mujer que no se ve obligada a sobrevivir puede prolongar la performatividad de su feminidad bajo la protección patriarcal ya sea como la virtuosa representación de la esposa, la hija, la tía, la hermana y la madre o también como la trasgresora que se apodera de la conciencia del hombre mediante el embrujo de su sensualidad. De cualquier modo, el bienestar es proporcionado por el hombre porque en caso contrario el final es trágico.

Visto desde esta perspectiva la caracterización no heteronormativa de la abuela Dominga resulta la consecuencia de sus esfuerzos para lograr su propia supervivencia, así como la de su unidad familiar alternativa. Dominga “sacrifica” la performatividad de la banalidad femenina discursiva del cine nacional. Y su elección se materializa en la sencillez de su apariencia en

contraste con la meticulosidad del arreglo de la otra madre de clase alta que compadecida por la apariencia de Pirrín le compra un periódico antes de entrar a su lujoso carro. A diferencia de la madre de clase media que ignora a Pirrín cuando es apartado de la ventana por su hijo la apariencia de la mujer de clase alta indica que se ha cuidado cada detalle en su arreglo personal pero, también sobresale una actitud más compasiva que incluso se extiende a su hija; una adolescente que se conmueve con la miseria de Pirrín y le regala una moneda. La feminidad y la bondad tanto de la madre como de la hija reflejan un discurso paternalista porque si bien cuando son las mujeres quienes ofrecen ayuda a Pirrín se sabe de antemano que su seguridad económica proviene de la riqueza acumulada por el padre. Existe un intento por disimular esta narrativa puesto que Juancho le devuelve la moneda a la chica y afirma que no son limosneros. Sin embargo, el despliegue de dignidad se invalida cuando la chica afirma que la moneda es un regalo de navidad y entonces los papeleritos aceptan el regalo. Y de esta forma se ratifica la manipulación de la demagogia en la conformación del imaginario colectivo popular.

Aunque se privilegia el eco de la tradición aristocrática en la finura de los modales de las mujeres de clase de alta por encima de la indiferencia de la emergente burguesía, representada por la madre de la vitrina, lo cierto es que prevalece la performatividad de la feminidad y la pasividad como un indicador de género. Por el contrario, la abuela Dominga aparece en escena apurada para terminar de cocinar los guisos que venderá, y principalmente dará fiado, a todos los papeleritos que esperan la edición matutina del periódico *Excélsior* desde la madrugada. Se observa que viste ropa oscura y desgastada, con un delantal remendado y su cabello blanco recogido, esconde cualquier ápice de feminidad y en su lugar se ve en pantalla a un personaje andrógino. Sin embargo, la androginia de personaje de García, junto con la performatividad no heteronormativa del mismo, sugieren asertividad y agencialidad. En este caso “the body of the actress also serves, the second, opposing or reciprocal function, which is to undermine repression by exposing an unconscious theme that has eluded the many persons engaged in the manufacture of the film” (Kaplan 461).

La asertividad de la abuela Dominga problematiza la construcción de género femenino, la cual se perpetúa en la representación de la inestabilidad emocional y la vanidad física como sinónimo de la feminidad en el cine nacional. De hecho, Louise J. Kaplan describe esta inestabilidad emo-

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

cional de los personajes femeninos como un estado de histeria que materializa “the epitome of femininity” (459). A su vez, el desequilibrio emocional construye una cualidad enigmática, la cual propicia que la imagen de la actriz se transforme en un fetiche. La performatividad de género de Dominga evade este paradigma que determina la subalternidad de la mujer en base a la inmanencia de su conducta errática, como una forma de expresión de la feminidad. La falta de feminidad de Dominga también transforma su papel de madre porque mediante la reconfiguración del rol materno también evita someterse al ciclo de opresión patriarcal.



Figura 9

Vidal, Enrique. “*El papelerito* (maternidad queer).” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Además de la asertividad y agencialidad sobresale la resistencia de Dominga a la dicotomía heteronormativa de género que los papeleritos intentan proyectar sobre su persona al llamarla “abuelita.” La actitud de Dominga contradice la narrativa de la maternidad convencional, pero también es una forma de resistir la imposición de una identidad oprimida. De hecho las acciones de Dominga ilustran el análisis de Adrienne Rich sobre el origen de la opresión patriarcal propuesto por Susan Cavin. Cavin explica que

el patriarcado irrumpe violentamente en la continuidad de la búsqueda del afecto y estabilidad en la mujer ya sea por parte del niño o de la niña. Esto es porque el hijo adolescente invade el espacio homosocial de la madre y demanda su servilismo a pesar de que su supervivencia ya no depende del cuidado materno. Cavin compara esta intrusión con una violación simbólica que se prolongará a lo largo de las subsecuentes relaciones heterosexuales que establecerá este adolescente:

Patriarchy becomes possible when the original female band, which includes children but ejects adolescent males, becomes invaded and outnumbered by males [...] Maternal affection is used to establish male right of sexual access, which, however, must ever after be held by force (or through control of consciousness) since the original deep adult bonding is that of woman for woman. (647)

Aunque la abuela Dominga perpetúa la función materna convencional, se advierte que interactúa de manera distinta con cada uno de los papeleritos, lo que se puede explicar por la diferencia de edad entre los chicos. La relación de la abuela con Pirrín es lúdica. De hecho, aparece jugando en algunas escenas con él y también lo lleva en brazos cuando se duerme sobre la mesa, después de haber saciado su voraz apetito. Esto se debe a que Pirrín probablemente no rebasa los siete u ocho años de edad. La relación con Toño, a pesar de que es mayor que Pirrín, es más condescendiente porque Toño exhibe menos características dominantes que Pirrín y además Dominga tiene total autoridad sobre el chico. Y finalmente la relación de Dominga con Juancho, quien ya es un adolescente es más distante y autoritaria.

Por el contrario, la abuela Dominga hace un gran despliegue de ternura cuando interactúa con Gloria (Gloria Alonzo), la hija de Pancha (Blanca Marroquín), quien tiene aproximadamente la misma edad que Juancho y denota una relación más estrecha al llamarla “mamá” Dominga. Esta diferencia se explica porque, en palabras de Rich, los lazos afectivos que se inician desde temprana edad entre las mujeres satisfacen necesidades emocionales y de seguridad básicas, estableciendo una continuidad que ofrece estabilidad. Es por esta razón que Rich cuestiona porqué las mujeres son forzadas a re-direccionar su búsqueda de afecto hacia los hombres. Y lo que es más:

Why species survival, the means of impregnation, and emotional/erotic relationships should ever have to become so rigidly identified with each other; and why such violent strictures should be found necessary to enforce women's total emotional, erotic loyalty and subservience to men. (637)

Consecuentemente, con el paso del tiempo, Dominga fortalecerá sus lazos afectivos con Gloria y al mismo tiempo evitará perpetuar el círculo de abnegación servil mediante su resistencia hacia el rol subalterno de abnegada madre heteronormativa. El personaje de Dominga reinscribe el rol materno fuera de la dicotomía de santidad o perdición del cine nacional porque cumple con la función de protección y educación de los chicos a su alrededor, aun por encima de la presencia de las madres heteronormativas. Ni Toño ni Gloria son huérfanos. Sin embargo, la figura materna dominante en sus vidas es la abuela Dominga. La madre de Toño lo descuida para dar rienda suelta a sus bajas pasiones, como se explicó anteriormente y Pancha, la madre de Gloria, es una representación de la maternidad pos-revolucionaria tradicional porque no tiene ningún impacto ni en la trama de la película, ni en la vida de Gloria. Pancha es una figura pasiva que únicamente alcanza a seguir el liderazgo de Dominga desde que aparece por primera vez en escena.

De hecho, Pancha y Dominga comparten la escena que introduce a la abuela a la historia. Esta es una escena por demás interesante porque tiene como fondo la representación del espacio privado femenino de la cocina. Por lo que parece confirmar la división de género (los chiquillos aparecen principalmente en la calle). Sin embargo, la carga semiótica de la función y espacio maternos también sirve para calmar la ansiedad compulsiva heterosexual ante la conformación de un espacio homosocial que confirma una continuidad lésbica, la cual

embrace[s] many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political. [...] It is also a direct or indirect attack on male right to access women. (Rich 648-49)

La abuela Dominga vive en un espacio sáfico que gira a su alrededor. Siempre que aparece en su vivienda, lo hace acompañada de Gloria y de Pancha. Mientras que Pancha parece confundirse con la ambientación, Gloria siempre está atenta a las acciones de Dominga, cumple con la función protectora de abuela cuando se queda sola con los papeleritos y también parece mostrar una preferencia afectiva por Toño, sobre todo cuando éste se enferma gravemente. Gloria está enferma, ha sido víctima de poliomielitis y por eso no puede desplazarse con facilidad. Sin embargo, no permanece pasiva y demuestra la suficiente decisión para defenderse a sí misma y también a los suyos. Indudablemente, el modelo conductual que forma la identidad de Gloria es el de su “mamá” Dominga y no el de Pancha.

Dominga es una mujer independiente, autónoma y evade el control patriarcal, por eso ella decide qué hombres y bajo qué condiciones pueden entrar a su espacio sáfico. Además, el personaje de Dominga ha prescindido de unión heterosexual deliberadamente. Su elección se confirma cuando llega Simón (Domingo Soler) a su vivienda. Simón es un hombre humilde, también de edad avanzada, que le sirve como ayudante para llevarle las canastas con comida hasta la salida del periódico. Simón se acerca cariñosamente a Dominga pero ella rehúsa cualquier forma de contacto físico. Dominga siente aprecio por Simón pero nunca le dio la posibilidad de convertirse en su compañero sentimental. Esto se confirma cuando Simón le dice: “Se nos fueron los años, vieja, a mi rogándote pa’ que te casaras conmigo y a ti diciéndome que no... el hombre es fuego y la mujer estopa, viene el diablo y sopla. Pero, con nosotros ni el diablo sopló.” Dominga le responde: “mira que hablar de eso con la pila de años que tenemos encima.” Lo que resulta ser una forma de expresar cierto tedio por haber tenido que repeler los avances de Simón por tantos años.

La soltería voluntaria de Dominga resulta una situación inusual porque en el cine nacional siempre se inventó una razón que impidiera la consumación de la relación heteronormativa y de esta forma se evitó la apertura hacia otras posibilidades de vida para la mujer fuera del control patriarcal, que por supuesto involucrarían el lesbianismo. Fue así como se construyó el mito de la soltería forzada, el cual principalmente alienaba a la mujer de la familia heteronormativa. La solterona del cine nacional fue representada como un individuo pasivo que presenciaba el desarrollo de las historias familiares de manera indirecta. Por ejemplo, Emma Roldán interpretó a varias empleadas domésticas que participan en la vida familiar pero

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

no son parte de ella. Entre sus interpretaciones se cuenta a la nana Joaquina en *Vértigo* (1946), a la sirvienta sin nombre en *La tercera palabra* o a la nana Lupe en *Una carta de amor* (1943). Otra forma de alienación fue el caso de la mujer que se encargaba cuidar la honra de las señoritas casaderas como Consuelo Guerrero Luna en *La liga de las muchachas* (1950) o *Dormitorio para señoritas* (1960), en donde sus personajes bordeaban el ridículo y producían risa. La mofa de la solterona se convirtió en el medio para señalar la irregularidad de la situación de vida de la mujer sola y también sirvió para normalizar las características que hacían deseable a la mujer para el matrimonio tales como la feminidad y la sumisión.

Sin embargo, el principal mito alrededor de la mujer soltera perpetuado en el cine nacional fue el de la locura. Un supuesto estado de inestabilidad que se apoya en

[t]he argument that sexual activity with men was vital to the health of women and that without it she became either bitter and twisted or gushingly sentimental. The invention of an imperative sexual instinct which once thwarted led to nameless, but serious ills, and some nameable ones such as haunting libraries, was an argument from the sexological ideology of compulsive heterosexuality. (Jeffreys 95)

De entre las solteronas perversas, amargadas y raras del cine nacional sobresale el personaje de Luisa (Pina Pellicer) en *Días de otoño* (1963). Esta película aparece en una década marcada por un contexto social influenciado por el feminismo de segunda ola, así como una preocupación por la innovación en la industria fílmica dirigida hacia la experimentación de nuevos enfoques estéticos e ideológicos. La innovación de la película es que se desarrolla como un drama psicológico en el cual el prometido de Luisa no llega a la iglesia el día de la boda. Sin embargo, ella no le dice a nadie lo ocurrido y actúa como si la boda se hubiera realizado, a tal grado que finge un embarazo y hasta la maternidad de un bebe inexistente. Curiosamente, ninguna de las compañeras de trabajo de Luisa, ni su jefe se dan cuenta de la realidad y conforme avanza el filme se duda incluso si Luisa también inventó la relación con el supuesto prometido. De esta forma, la obsesión de Luisa confirma su incapacidad para permanecer sola, a pesar de que es financieramente autónoma. Más aun, se sugiere que su desequilibrio mental

es el resultado de un estado de soltería antinatural. Pese a todo, *Días de otoño* continuó perpetuando la construcción género posrevolucionaria.

En el caso de la abuela Dominga se observa todo lo contrario a la representación recurrente de la solterona porque no provoca risa, su asertividad demanda respeto; tampoco es una mujer desequilibrada porque ella es la fuente de estabilidad en su microcosmos y no puede ser alienada de la familia patriarcal porque no busca ser parte de ella. De hecho, Dominga se diferencia de la representación de la solterona marginada del cine de la época de oro porque conforma una unidad familiar alternativa de cual emerge como la figura central. Así, mediante la reconfiguración de la maternidad y la familia heteronormativa el personaje de García expone la presencia de una madre lésbica en el epítome melodramático del cine nacional. La abuela Dominga

threatens the traditional structure of the family as the male role is deleted and childbearing [or child upbringing in this case] becomes the result of a purely female choice. Including lesbian experiences expands the meaning of motherhood and challenges the assumption that a woman's biology predetermines her subordinate role in the traditional family and in society generally. Lesbian motherhood exposes the social creation of gender; it illustrates the possibility of self-definition and of organizing alternative family structures that are removed from traditional one-mother/one-father model. (Hequembourg cit. por Wald 182)

Dominga no excluye al hombre de su familia lésbica, pero tampoco perpetúa el estado de subalternidad heteronormativa. Ella reconfigura las relaciones de poder en su unidad familiar. Tanto Simón como los papeleritos son parte de su familia, pero ni Simón, ni Juancho determinan las acciones de Dominga. La abuela tiene control total sobre sus decisiones pero tampoco reproduce el orden patriarcal porque no oprime al hombre. Así, como crea una atmósfera de seguridad para todos los miembros de su familia en su entorno privado de continuidad sáfica. Consecuentemente, la familia de Dominga no es heteronormativa. Es una asociación afectiva queer en la cual Dominga nunca se vio forzada a convertirse en madre, como la madre de Pedro en *Los olvidados* y probablemente también haya sido

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

el caso de Estela, la madre de Toño. La protección maternal queer que le brinda a los papeleritos también es su elección y por esta razón su función es exitosa.

La familia lésbica de Dominga ha contribuido a la formación de individuos honrados y trabajadores como Manuel, quien también fuera un niño de la calle y gracias a la protección y educación de Dominga encarna la esperanza de avance y modernidad posrevolucionaria porque es un profesionalista en pleno ascenso profesional. Del mismo modo, se sugiere que Juancho y Pirrín alcanzarán el mismo objetivo, de nuevo, gracias a la honradez que les inculcó Dominga. Como resultado de la interiorización de los valores inquebrantables de la abuela, atraparon al asaltante del periódico Excelsior y en recompensa la dirección de la empresa los premia con dos becas para que puedan estudiar. El delincuente irá a la cárcel y los papeleritos serán profesionalistas como Manuel. Consecuentemente el discurso posrevolucionario de modernidad y progreso mediante el trabajo honrado se ha perpetuado, pero mediante una unidad familiar lésbica.

Sara García compite con el ídolo Pedro Infante en *Dicen que soy mujeriego* (1948)

“¡Mi marido!” Grita una mujer justo después de que la cámara hace un acercamiento al sombrero, las espuelas y la pistola delicadamente ataviados con el brasier de la más reciente “víctima” del pícaro mujeriego. Aunque la dirección de Roberto Rodríguez mantiene el anonimato del perpetrador, como preludeo a su posterior entrada espectacular, el emocionado espectador sabe de quién se trata. ¿Quién más podría ser sino Pedro Infante? La encarnación del arquetipo del macho mexicano que, haciendo uso de su superioridad física y sexual, materializa las narrativas heteronormativas del discurso posrevolucionario en el cine de la época de oro.

En el siguiente cuadro se ve la figura de Pedro escabulléndose por una ventana para ir en búsqueda de su caballo. Tiene que regresar a la casa porque sabe que su abuela Doña Rosita, interpretada por la actriz veracruzana Sara García, lo reprenderá si se entera de que no ha llegado a dormir y si además se le hace tarde para la cacería previamente concertada por la misma abuela, con el sacerdote del pueblo, entonces su predicamento nunca tendría final. Sin embargo, justo antes de que pudiera montar al brioso alazán, es interceptado por otra mujer. Una que se supone ha sido compañera pasajera de cama, situación a la que la desconocida no parece resignarse.

Ella le reclama su traición pero la furia de la mujer se extingue instantáneamente cuando Infante la besa violentamente en los labios. La mujer parece entrar en un estado de trance inducido por la fuerza seductora del galán, momento que el pícaro aprovecha para emprender la huida, no sin antes enunciar una frase tan característica del personaje mujeriego que interpretara en varias películas consecutivas: “Válgame Dios,”⁴¹ justo cuando ve pasar a la que podría ser la próxima víctima de su incontenible deseo sexual.⁴² Toda esta secuencia de acciones ocurre justo al lado de una iglesia en la que se está finalizando la celebración de una boda. El cura despidе a los novios, quienes en acto seguido se suben a una calesa al mismo tiempo que se escuchan los acordes de una canción popular como advertencia para el novio: “antes andaba en carreta, ahora viaja en carretón, el que se casa con coqueta siempre termina en... Monaguillo no te cases, sigue prendiendo tu luz, no puedes con los ciriales ¿vas a poder con la cruz?” La cara del aterrado recién casado, un hombre que físicamente se aleja del ideal del masculino mexicano, confirma ¿una premonición de que el Pedro hará los honores a la cama de la nueva esposa?

Al mismo tiempo que Pedro escapa de sus mujeres para escabullirse al interior de su casa y así reponerse para las andanzas de la noche siguiente, su abuelita Doña Rosita, se ha levantado para poner orden en la casa, cómo se entiende, lo hace todas las mañanas. En la escena, Doña Rosita descarga su furia sobre Bartolo, personaje interpretado por el cómico Fernando Soto, Mantequilla, porque su nieto Pedro no se encuentra por ninguna parte y si hay alguien que sabe dónde pueda estar es precisamente

⁴¹ Esta frase se escucha también en el personaje de Luis García también interpretado por Infante. Luis era el primo mujeriego de la saga de *Los tres García* y su secuela *Vuelven los García* (1947). De hecho, estas dos películas anteriores dirigidas por Ismael Rodríguez son el punto de partida de una relación edípica en pantalla entre Infante y García. Más adelante esta dinámica sería retomada como el centro de la trama de *Dicen que mujeriego*.

⁴² Una condición que en términos médicos se podría denominar como adicción al sexo, en lugar de afectar la imagen del actor, consolidó su estatus como el hombre que todos los que se querían investir de heterosexualidad querían ser, y que otros deseaban tener. De hecho, en *Las leyes del querer* (2009) Carlos Monsiváis afirma que tanto la adicción del sexo, como la diabetes del actor fueron dos condiciones que dejaban testimonio de las incongruencias del discurso heteronormativo regulador de la sociedad mexicana.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

Bartolo, su fiel escudero. Este personaje comparte el gozo de la complicidad con el espectador de saber que Pedro no llegó a dormir porque ha estado ocupado reafirmando su privilegio heterosexual.

Mientras Doña Rosita reprende a Bartolo, también acierta a dar instrucciones precisas sobre la apropiada alimentación del ganado y de paso también regaña a uno que otro peón de la hacienda hasta que finalmente llega Pedro para acudir a la cacería. En los primeros cuadros de esta filmación se puede apreciar a Sara García caracterizando el papel por el que mejor la recuerda su público. Una abuela en la función de madre, con la asertividad necesaria para mantener su microcosmos, representado en la hacienda, funcionando en perfecto equilibrio. Estas son las dos primeras secuencias que dan la bienvenida a la comedia ranchera *Dicen que soy mujeriego*, bajo la dirección de Roberto Rodríguez.⁴³

La comedia ranchera surge por la necesidad de proyectar imágenes que retrataran una visión idealizada de un México que nunca existió, pero que fue necesario construir, al menos en imagen, para compensar una vida cotidiana caracterizada por el abandono de la agricultura, como fuente primaria de ingreso y la migración forzosa a los centros urbanos, en donde las diferencias entre las clases sociales se hacían abismales. En *Una mira insólita* (2004) Rafael Aviña observa que la comedia ranchera, y sus historias decimonónicas, son una fórmula recurrente que se trata de “una épica conciliadora de escapismos gozosos, donde predomina el paternalismo porfiriano, el de la hacienda dichosa con hacendados buenos y peones felices, que parecen vivir un eterno día festivo” (153).

El aire de festividad se conserva en esta comedia ranchera e igualmente existe una referencia directa al porfiriato mediante la caracterización de la abuela andrógina de García. Sin embargo, también se observa una reconfiguración de la relación edípica entre doña Rosita y Pedro. El lazo afectivo ente abuela y nieto es tradicional, pero también existe una competencia entre dos personajes que divergen en género, identidad sexual y edad, la cual transforma la típica interacción entre madre pasiva e hijo abusivo en una relación entre iguales en la pantalla. Consecuentemente, la performati-

⁴³ Hermano mayor de Ismael Rodríguez, aunque no tan prolífero como su hermano, junto con este y Joselito fundó Películas Rodríguez, la casa productora responsable de las películas más emblemáticas de las clases populares del cine de la época de oro.

vidad queer de García apuntala la representación de otro tipo de figura materna que también problematiza la heteronormatividad posrevolucionaria. Como en el caso de la abuela lésbica en *El papelerito*, doña Rosita igualmente introduce un orden familiar sáfico y resiste la subalternidad forzada de la maternidad idealizada mexicana, pero también expone el vacío discursivo en el que se sustenta el privilegio de género masculino representado en su nieto Pedro.

Esta película se desarrolla en el ambiente del pueblo, la cantina y la hacienda. Elementos recurrentes que apoyan la diégesis cinematográfica de las comedias rancheras. En *Dicen que soy mujeriego* Pedro, un conquistador empedernido hace el objeto de su deseo a Flor, la dama joven interpretada por la actriz Silvia Derbez. Obviamente, Pedro obtiene el amor de la joven después de vencer algunos obstáculos y malos entendidos, la película culmina con las imágenes de la boda de Pedro y Flor, rodeados por la algarabía de los presentes, mientras Pedro da indicios de que continuará con su alegre vida irresponsable aun estando casado. Sin embargo, la performatividad queer de García dentro de la sencilla fórmula de esta película agrega variantes que fisuran la heteronormatividad que este filme pareciera perpetuar.

La hiperrepresentación de la masculinidad de Pedro y la exageración de la vehemencia de la relación edípica encubren la conformación de un continuum lésbico entre doña Rosita, Flor y Tucita (María Eugenia Llamas), una supuesta hija de Pedro, que al final se integra a esta familia. Esto se debe a que la vida de Flor ostenta características muy similares a la abuela y Tucita demuestra ser una hábil aprendiz de la conducta de doña Rosita. De hecho, la presencia de Pedro se convierte en un pretexto para que se conforme esta familia sáfica porque desde un principio fue el deseo de doña Rosita el sumar la presencia de Flor y manipula a Pedro para que se consolide esta unión. Por otra parte, Flor también se erige tanto como el punto de unión entre doña Rosita y Pedro, así como el motivo que irrumpe en la relación de camarería (que sustituye la relación edípica convencional) y la transforma en una competencia entre iguales.

Consecuentemente, el personaje de doña Rosita tiene la misma relevancia en el desarrollo de la historia que la del personaje masculino protagonista, tal y como se demuestra incluso en los créditos iniciales de la película. En *Dicen que soy mujeriego* la acción se concentra en la interacción entre Pedro y Doña Rosita. Y además, a lo largo de la película se observa que Doña Rosita incluso tiene mayor agencialidad que Pedro, una situación que de no haberse tratado de la actriz Sara García hubiera sido impensable. Los

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

personajes maternos de García eran de carácter, no protagónicos; es decir, aquellos que aportan solidez a la trama de cualquier película pero no impactan significativamente el desarrollo de la misma. De hecho, cualquier actriz representando a una madre, abuela o solterona nunca hubiera tenido la oportunidad de sobresalir por encima de la protagonista joven, mucho menos sobrepasar al personaje masculino central. Pero, otras actrices no fueron Sara García, quien competía para tener más autoridad sobre la producción de las películas en las que participaba dentro y fuera de la pantalla. García se aseguraba aventajar a cualquier figura del *star system* mexicano, incluyendo por supuesto a Pedro Infante, el ídolo de las masas.



Figura 10

Amador, Judith. “*Dicen que soy mujeriego.*” “Analizan estereotipos masculinos del cine mexicano,” *Proceso*. 23 julio 2015. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Las escenas entre Pedro Infante y Sara García se cuentan entre las imágenes iconográficas más representativas del cine nacional. En el combo Infante-García se pueden apreciar dos tipos de situaciones: García haciendo un despliegue de ternura maternal total cuando su nieto cinematográfico está lo suficientemente distraído, o en su defecto, se puede ver a Infante

sufriendo los embates de la violencia del tirón de orejas o los bastonazos justicieros de García. Sin embargo, de estas imágenes, en las que García actúa como una simpática tirana, sobresale el hecho de que la presencia escénica de los personajes de García terminan por imponerse sobre la representación del ideal masculino posrevolucionario encarnado por Pedro. Y lo que es más, García siempre encuentra la forma de infantilizar a los personajes de Pedro; una representación humorística que el público recibe con beneplácito, pero que a la vez expone la ineficacia de la representación de la construcción de género masculino posrevolucionaria. De hecho, la competencia por el plano principal entre García e Infante incluso rebasó las pantallas de cine.



Figura 11

Vidal, Enrique. “*Dicen que soy mujeriego.*” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

La rivalidad entre García e Infante, la cual se materializaba en pantalla en la queerización de la hiper-representación edípica o en la competencia de tiro y tequila, se inició a partir de la filmación de *Los tres García*. Se

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

rumoraba que la actriz había menospreciado las habilidades histriónicas de Infante porque ella venía de una larga tradición teatral. Sin embargo, aunque efectivamente García era una actriz mucho más experimentada y conocedora del arte, Pedro Infante era el galán del momento y al público no le importaba que Infante prácticamente no hubiera recibido una educación formal. Por el contrario, su ascenso de la nada al éxito internacional alimentaba los sueños de las masas populares y afianzaba la adoración de sus fans. Si bien García se había convertido en la madrecita mexicana por antonomasia, Infante era el mexicano que todos querían ser o tener. Consciente de su ventajosa posición, Infante se reusó a interpretar el papel de Luis Antonio García, excusándose sarcásticamente en el hecho de que él no era un actor profesional sino solamente un mariachi y sólo accedió a filmar hasta que García fue personalmente a su encuentro para convencerlo de participar en *Los tres García* y ofrecerle todo su apoyo incondicional. Luego de la peripecia García declaró que se había tratado de un favor para los ejecutivos del estudio de filmación. Cualquiera que haya sido el motivo lo cierto es que *Los tres García* marcó el inicio de la relación edípica más representativa del cine de la época de oro.

Este incidente se registró en una entrevista realizada por el desaparecido periodista Félix Sordo⁴⁴, en la cual García minimiza la situación y la describe como una enseñanza de una actriz veterana a un joven colega. Sin embargo, García también aprovecha el espacio para señalar disimuladamente la inmadurez y falta de profesionalismo de Infante al mismo tiempo que también puntualiza la irresponsabilidad y lascivia del actor mediante el elogio de su carácter “alegre”. García afirma que:

Pedro era un muchacho muy alegre; muy como muy jovencito, me entiende usted, muy aniñado, pero mujeriego como el solo; y resultaba que nos citaban a los estudios, y yo desde las 9 de la mañana, porque caramba ya, yo jamás, en 59 años que tengo de trabajar, nunca he llegado tarde a mi llamado, y claro, yo llegaba; me vestía; me ponía la peluca, porque entonces no tenía el pelo blanco; me ponía la peluca, y que la peluca es muy molesta tenerla puesta; y espera y aguarda y espera y aguarda, y el muchacho no llegaba, y no llegaba por que andaba de juerga por allí;

⁴⁴ Véase "Félix Sordo".

como tenía un avión, se iba en el avión con las chicas, y hasta que llevaba a él, le daba la gana de llegar; hasta que un día me cansé, y lo llamé y le dije: “Óigame, hijito, venga para acá. No se crea usted que ser una estrella consiste en llegar tarde a los llamados. El ser estrella consiste en llegar a tiempo a su llamado, cumplir con su deber, dar todo lo que se tiene para halagar al público y salir triunfante hasta donde se pueda; eso es ser estrella, pero no llegar tarde a los llamados”. (s/p)

García revierte el orden patriarcal de los roles femenino y masculino en la pantalla cuando prolonga el peso de su figura materna en la vida real y se erige asertivamente aún por encima del ídolo. Esto fue posible porque García infantilizó a Infante en la ficción apoyada en la verosimilitud de la cotidianidad, en donde se demuestra el favoritismo por el hijo varón mediante el trato infantilizado. Esta dinámica entre madre e hijo se extiende a lo largo de la vida porque, como se describió en la sección anterior, el hijo varón prolonga forzosamente la relación edípica al subalternar a la madre como una forma de reclamar su privilegio de género. Sin embargo, la infantilización también expone inmadurez, desequilibrio e ineficiencia, justo como la conducta errática de Infante que García se encarga de exponer en la ficción y en la realidad.



Figura 12
Vidal, Enrique.
“*Los tres García.*”
SEDECULTA,
Biblioteca Virtual
de Yucatán,
Acervo de la
BVY. Fotograma.
9 mayo 2017.
Web.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

En *Los tres García*, como el título lo indica, existen tres primos con atributos perfectamente antagónicos, pero en perfecto equilibrio de poder, en constante competencia por demostrar quién es el mejor y a quién tiene en mayor estima la abuela. Resulta interesante la dinámica de las tres narrativas que cada uno de los primos representa mediante su característica dominante. Luis Antonio García (Infante) es alegre, despreocupado y mujeriego; José Luis García (Abel Salazar) es trabajador, digno y orgulloso y Luis Manuel García (Víctor Manuel Mendoza) es ambicioso y aficionado a la poesía. Infante perpetúa la distracción de la festividad que supuestamente construye el carácter del mexicano, Salazar reafirma el nacionalismo y la romantización del esfuerzo colectivo, aun sin movilidad social, y Mendoza encarga el conflicto entre nacionalismo y modernidad, entre la tradición patriarcal y el avance hacia la equidad social. De hecho Mendoza aparece ataviado con trajes sastres, se le reprocha su habilidad para hacerse de dinero y se le feminiza por su sensibilidad poética. Toda la difícil convivencia de estas narrativas se intensifica cuando se suma la llegada de una prima lejana de los Estados Unidos. Lupita Smith (Marga López) se convierte en el pretexto para intensificar la competencia de las masculinidades de los primos. Sin embargo, la misoginia usual adquiere una segunda dimensión porque la conquista de la mujer se proyecta también hacia la reivindicación del orgullo nacional⁴⁵ por encima del poder económico estadounidense. Predeciblemente gana el orgullo nacional representado en el personaje de Salazar.

No obstante una lectura alegórica, lo que sobresale de esta película es el hecho de que la contienda por el amor de Lupita se concentra entre los personajes de Salazar y Mendoza, porque el tercer primo, interpretado por Infante parece estar más preocupado por mantener su posición como nieto consentido de su abuela que conquistar el corazón de la prima. En esta cinta, la caracterización de Sara García hace que la relevancia de la relación entre abuela y nieto rivalice incluso con el drama por la conquista de la joven, que se desarrolla de manera secundaria. Sara García interpreta a un personaje de carácter que por su falta de convencionalidad adquiere tanta presencia escénica como el personaje de Infante porque en lugar de someterse a una posición subalterna en la relación edípica, la queeriza y

⁴⁵ A finales de los años 40s cuando, bajo el mandato del presidente Miguel Alemán Valdés, México ve en el modelo de expansión industrial norteamericano como el anhelo inalcanzable. Esta es la década en la que construye el llamado “milagro mexicano”.

nulifica el privilegio de género masculino. Sergio de la Mora describe una interesante escena, repetida con modificaciones mínimas en *Dicen que soy mujeriego* en la que se materializa esta dimensión queer:



Figura 13

Vidal, Enrique. “*Vuelven los tres García.*” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

At one point he [Infante] bursts into his grandmother’s birthday celebration giving the classic Mexican grito (shout), swinging a bottle of tequila; dressed in complete charro outfit, he is accompanied by a complete mariachi and performs “Mi cariñito.” [...] In *Los tres García* the grandmother gets so excited by Infante’s musical performance and by his affirmation of his unbridled devotion to her that she returns the praises with the distinctive Mexican grito. (82-83)

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

La escena es un despliegue del culto hacia la figura de la santa madre mexicana. Puesto que “Mexico’s history and culture are profoundly shaped by *marianismo*, the institutional cult to Nuestra Señora de Guadalupe” (82) La madre mexicana se convierte en la representación terrenal del sufrimiento y abnegación de la virgen María pero también de la identidad mexicana, cuyo profundo sentido religioso propicia la convergencia de las dos grandes narrativas de maternidad y nacionalismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe, que es venerada por encima de cualquier otra imagen religiosa. Así como “the mother is positioned as the most important woman in a Mexican man’s life; she is valued above all other women, including wives and lovers” (82). La madre es la mujer más sagrada en la vida del macho mexicano siempre y cuando no cuestione o renuncie a su posición subalterna en la unidad familiar heteronormativa. Por eso resulta interesante el grito en la escena que describe Mora. El grito de la abuela sugiere una reciprocidad, lo cual contradice la pasividad y modestia de santidad que caracteriza el ideal de la madre mexicana y también es una apropiación simbólica del privilegio de género masculino, posibilitada mediante la infantilización de macho. Consecuentemente, la estructura piramidal patriarcal se sustituye por un orden vertical en el que la abuela y el nieto comparten la misma agencialidad.

El *Buddy Film* como espacio para la consolidación del contínuum lésbico intergeneracional

La representación de la exagerada relación edípica entre Infante y García fue tan exitosa que se le dio continuidad en la secuela de *Los tres García*, *Vuelven los García* y finalmente en *Dicen que soy mujeriego*. Las escenas entre Infante y García se desarrollan entre el humor, la picardía y el melodrama, especialmente en *Vuelven los García* en donde el personaje de Infante no le encuentra el sentido a la vida, ni siquiera en los brazos consoladores de sus mujeres, después de la muerte de su adorada abuela y comete un suicidio disimulado en un enfrentamiento a balazos. Sin embargo, la hiperrepresentación de la relación edípica en *Dicen que soy mujeriego* se equipara a la fórmula recurrente del *buddy film* porque en esta película también existe un espacio de competencia entre iguales. Esto viene a razón de que tanto la abuela como el nieto representan irregularmente personajes heteronormativos. La abuela nulifica la subalternidad sustentada en su edad avanza y su

condición como madre y Pedro problematiza el privilegio de género masculino debido a su irracionalidad e infantilidad.

La relación de iguales entre doña Rosita y Pedro se observa en las escenas que se desarrollan después de una cacería. Cansado por haber visitado las camas de sus amantes durante la noche anterior, Pedro se retira a dormir al pie de un árbol. Esta es una ocasión que la abuela aprovecha para apropiarse de la fuente de legitimación heterosexual del nieto porque se apodera de las fotografías de todas sus conquistas. En acto seguido, Doña Rosita le ordena a Bartolo que aleje al caballo para sacarlo del peligro y que coloque las fotografías contra el mismo tronco sobre el que descansa Pedro. Bartolo pone las fotografías de las muchachas ligeramente por encima de la cabeza de Pedro y al abrirse el cuadro de la imagen se ve el cuerpo de Pedro completamente indolente, inactivo y a merced de la abuela.

Mientras Bartolo se encarga del animal, Doña Rosita se acerca a su nieto y le saca la pistola del cinturón. Hasta ese momento Pedro no se ha percatado de que doña Rosita se ha apoderado tanto de sus mujeres como de su pistola. Por la irresponsabilidad de sus actividades nocturnas se encuentra tan cansado que solo alcanza balbucear —ya no puedo, estoy cansado—. Al primer balazo que acierta sobre el pecho de una de las fotografías de sus novias, Pedro finalmente despierta y se da cuenta de su desventajosa situación. El humor se hace presente cuando la abuela le dice —Quietos o te quiebro—. Sin embargo, el toque de humor se presta a una interpretación más amplia; es decir, ante el hecho de que la abuela se ha apoderado de la pistola/falo, Pedro tiene que permanecer inerte, aceptando su desventaja, mientras su abuela continúa penetrando simbólicamente las imágenes de las mujeres con las balas del revólver. Una vez concluido su despliegue de poder Doña Rosita le dice a Pedro: —¡Ya! abre los ojos pazuato. Mira... Yo también le doy en el corazón a las viejas y no presumo—. Con esta declaración se da por concluida la competencia por las mujeres de Pedro en la cual ha surgido como ganadora indiscutible Doña Rosita.

En *Dicen que soy mujeriego* la relación de camarería entre Doña Rosita y Pedro confirma una característica queer, no homoerótica, definitivamente no heterosexual pero, sí homosocial proyectándose en la mutua simpatía por Flor, el personaje protagónico femenino. Sergio de la Mora, ofrece un análisis no heteronormativo entendido como la apertura hacia una diversidad de lecturas que vengán a deconstruir una sola visión binaria de género en su exploración del *buddy film*. Mora propone un enfoque queer para el

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

análisis de las relaciones entre personajes en espacios homosociales y performatividades no convencionales. La sugerencia de Mora se extiende hasta una renegociación de uniformidad del sexo en la relación de competencia. Esto da como resultado un enfoque de estudio más amplio en el cual un *buddy film* no forzosamente debe tener como foco la relación entre dos varones presuntamente heterosexuales. Además, el *buddy film* norteamericano típicamente insiste en la consolidación de la unión heteronormativa para calmar la ansiedad por cualquier indicio de homosexualidad masculino pero, “Infante’s buddy movies focus on achieving the unification of the male couple and on smoothing out the tensions that threatens to separate them” (88).

En *Dicen que soy mujeriego* Pedro ejerce esta misma función conciliadora para restaurar el espacio de camarería entre él y su abuela aun por encima de su interés por Flor. Por ejemplo, cuando la relación entre Pedro y Flor se ve interrumpida por la llegada de Tucita, una supuesta hija de Pedro, la abuela lo obliga a renunciar a Flor. Obviamente Pedro hace un gran despliegue de dolor, llanto y consumo de alcohol en la cantina pero su tormento se debe en mayor a parte a la desavenencia que ha tenido con su abuela aunque ésta misma sea la que le haya quitado a Flor, como él mismo lo declara antes de llevarle serenata a su abuela para obtener su perdón. En las siguientes secuelas de la película doña Rosita perdona a Pedro y se restablece el espacio homosocial. Y una vez aclarada la situación de Tucita, doña Rosita finalmente permite que se efectúe la boda entre Flor y Pedro.

Pero, la unión entre Pedro y Flor no es el resultado de un proceso de enamoramiento heteronormativo, sino la conclusión de un elaborado plan de Doña Rosita. De hecho, Pedro no quería cortejar a Flor pero, a medida que avanza la película doña Rosita lo manipula para hacerlo. Por consiguiente, la unión matrimonial entre Pedro y Flor se presenta como un elemento de permisión simbólica para la conformación de un espacio homosocial femenino intergeneracional conformado por doña Rosita, Flor y Tucita. Doña Rosita sabe que la vida llena de aventuras amorosas y parrandas de su nieto se prolongará durante su matrimonio porque es parte de su privilegio de género. Por lo consiguiente doña Rosita necesita una sucesora que se encargue de mantener el buen funcionamiento de la familia y del rancho, ya que se ha comprobado que Pedro no tiene la capacidad, ni la disposición para hacerse cargo de la familia, como lo indica la tradición. Doña Rosita elige a Flor por encima de cualquier conquista de Pedro porque es —una muchacha diferente a todas—. Aunque el espectador pudiera

apresurarse a entender que la percepción de doña Rosita se basa en el hecho de que Flor es una conquista “difícil” para Pedro, lo cierto es que la chica también reproduce la queridad de la abuela, sutil por el momento, pero con el potencial de consolidar un contínuum lésbico porque también problematiza la heteronormatividad.

Aunque la performatividad del personaje de Flor de Derbez, a diferencia de la performatividad queer de García, da la impresión de ser convencional, sus acciones resultan atípicas para el estereotipo de la protagonista femenina del cine de la época de oro. Flor, justo como Doña Rosita, se erige como la figura de mando en su familia, la cual tampoco se puede definir como heteronormativa. Flor no tiene padres y la única compañía familiar que aparece a su lado es la de su tío. No obstante, el tío de Flor es otra presencia masculina que contribuye hacia la desmitificación del privilegio de género masculino porque, al igual que Pedro, es incapaz de mantener el buen funcionamiento del Rancho porque es un hombre obeso obsesionado con la comida. Estos dos hombres se ven impedidos para cumplir con la función de proveedores, en pago por su privilegio de género, a causa de sus apetitos incontrolables: Pedro por las mujeres y el tío por la comida. Asimismo, la infantilidad de Pedro y la ineptitud del tío de Flor también les impiden percibir el contínuum lésbico del que no forman parte. Esta doble realidad se representa simbólicamente cuando Pedro es encarcelado por haber trasgredido “el lago encantado” en donde un grupo de mujeres disfrutaban del habitual baño colectivo.

Pedro encuentra a Flor en el camino, y decide hablar con ella para continuar con el ritual de enamoramiento, que al estilo ranchero, significa hacer enfurecer a la mujer hasta que decida aceptar los avances del hombre. En ese momento Flor está ocupada asegurando la montura de su caballo y cuando Pedro se acerca lo suficiente la chica le pregunta burlonamente: —¿Qué tal Pedrito?, ¿en qué cantina dejaste la silla?— Flor sabe que la actividad principal del pícaro, además de las mujeres, es pasársela bien en la cantina⁴⁶. Defensivamente y de paso haciendo un gran despliegue de machismo Pedro le responde a la chica: —un buen charro monta con silla y sin ella. Mira, si fueras ranchera de verdad lo sabrías— lo que Pedro ignora es que ante la incompetencia de su tío Flor es tan hábil como Doña Rosita para las labores del campo y la monta sin silla no representa ninguna excepción.

⁴⁶ El espacio en el que los machos se reúnen para reafirmar su masculinidad y apostar hasta la vida jugando al cubilete.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Mientras Pedro critica la forma en la que Flor ensillaba a su caballo, la chica toma el corcel de Pedro y justo como cuando la abuela manifiesta su excelso manejo de las armas durante la cacería, Flor exhibe la superioridad de sus habilidades como amazona. La chica galopa al caballo hasta un estanque conocido como “el lago encantado” en el que los viernes sólo se permite el acceso a las mujeres que comparten juegos placenteros a la hora del baño. Pedro persigue a Flor para recuperar su caballo, pero accidentalmente cae al estanque ante la sorpresa de las mujeres que en su mayoría se encontraban al menos con el torso completamente descubierto.

Pedro es castigado por infringir las leyes de la moral. Pero más allá del fin de semana de pasa en la cárcel, el lago hace eco del espacio homosocial en el que la abuela, Flor y posteriormente Tucita conforman una familia sáfica en la cual la presencia de Pedro es irrelevante. Esta situación de materializa en la secuencia de la boda religiosa al final de la película. Pedro y Flor reciben las felicitaciones de los asistentes y se supone que se preparan para dirigirse hacia la recepción. Pero, justo en ese instante surge en la pantalla la figura de una hermosa mujer que inmediatamente capta la atención del conquistador empedernido. Sin poder contenerse lanza su grito de batalla —Válgame Dios—. Doña Rosita reacciona perpetuando el trato infantil hacia Pedro y la toma se cierra con un tirón de orejas con el que doña Rosita indica que la relación edípica queer entre nieto y abuela prevalecerá sin cambio por encima de la recién formada unión heteronormativa.

Pero, al mismo tiempo se ha consolidado una nueva familia que se integra por tres mujeres, pertenecientes a tres generaciones diferentes, que continuarán problematizando el enclenque discurso patriarcal materializado en Pedro. Al final de la historia se da por entendido que ahora Doña Rosita se dedicará a la educación de la Tucita, a quien protegerá y educará justo como la abuela Dominga lo hace con sus protegidos y sobre todo con Gloria en *El papelerito*. De esta forma, la performatividad queer de García en papeles de madre sustituta demuestra que una figura materna queer también es capaz de devolverle la estabilidad perdida a niños huérfanos o bien abandonados por sus padres heterosexuales.

CAPITULO 5

La abuelita del cine mexicano finalmente desmitificada

La “sensibilidad femenina” se construye a través de funciones fijas: diosa idolatrada, recipiente de la concupiscencia, fragilidad envilecida y redimible, compañera de la vida, pecadora arrepentida, santa de los mataderos y las cabeceras de los enfermos, ingenuidad acosada, virgen de media noche, señora tentación, pinche puta, madrecita adorada, vieja chismosa, momia rezandera, candor pisoteado, pobre beata, noviecita santa, patrona México... gracias a las imágenes, el estereotipo (el cliché) (el arquetipo) se interiorizan, deviene lugares comunes del comportamiento social.

Carlos Monsiváis, *Misógino feminista*

Después del cine de la época de oro

Una vez menguadas las luces del cine nacional mexicano, las estrellas de *star system* pasaron a ser un recuerdo glorioso de una época dorada en la que se proyectó una utopía social mexicana que nunca existió. El cine de la época de oro entró en declive a finales de la década de los 50. Al iniciarse la siguiente década todavía se pueden nombrar algunas producciones que conservaron el mismo formato desgastado del cine nacional tales como *Un par de simvergüenzas* (1963), un remedo del *buddy film* de la comedia ranchera al que comienzan a integrarse elementos estéticos del western norteamericano. Otra reminiscencia del drama materno es *El pecado de una madre* (1962), protagonizado por Libertad Lamarque y Dolores del Río. Sin embargo, estas y otras producciones similares ya no gozaban del favor absoluto del público como en años pasados. Las fórmulas recurrentes del cine de la época de oro se disolvieron entre la aparición de un nuevo cine independiente, el resurgimiento de la popularidad del cine hollywoodense, la llegada de la televisión y los nuevos géneros del cine popular que incluían luchadores, vaqueros, vampiros y científicos desquiciados, todos mezclados en las películas sin, importar la lógica tempo-espacial. Además, también surgían los musicales que copiaban los formatos españoles que hicieron famosos a Rafael o al dueto Pili y Mili, mientras que en México lanzaron a la fama a Angélica María, César Costa y Enrique Guzmán, las estrellas del rock and roll norteamericano traducido al español.

Además de la diversificación de la industria del entretenimiento los “monstruos sagrados”, como les llamaba Carlos Monsiváis a las luminarias del *star system* mexicano, ya habían abandonado las pantallas de cine. Jorge Negrete principalmente en producciones estadounidenses o europeas, justo falleció en 1953, Pedro Infante murió en un accidente aéreo en 1957, Pedro Armendáriz se suicidó en 1963 pero, en la última etapa de su carrera había incursionado como Dolores del Río. Por otra parte, las estrellas que se había negado a abandonar al personaje que los había situado en el *star system* de la época de oro concluyeron sus carreras con decadentes producciones como *La generala* (1971) protagonizada por María Félix. Esta producción es una versión más de *La cucaracha* (1958), *Juana Gallo* (1961), *La bandida* (1963) o *La valentina* (1966) que, en un intento de competir con las nuevas propuestas cinematográficas integra imágenes surrealistas en las que se observa la decadencia de una diva. Otro caso similar es el de Germán Valdés Tin-Tan, cuyo papel de pícaro se prolongó hasta producciones esperpénticas al final de su carrera como ocurrió con Emilio Fernández, quien incluso incursionó en el cine de ficheras de los 80, en su lucha por permanecer vigente. Por otra parte, también se dio el caso de aquellas estrellas que pudieron mantener la iconografía que había distinguido a sus personajes en el cine de época de oro en su paso del cine a la televisión tales como Silvia Derbez, Ninón Sevilla, Libertad Lamarque, Marga López, María Victoria y por supuesto Sara García.

Pero, lo que diferenció a Sara García del resto de estas actrices supervivientes del cine de la época de oro fue el hecho de que, al igual que en las etapas anteriores de su carrera, García continuó marcando su propia diferencia. Como se ha mencionado en capítulos anteriores, Sara García se consolida como la madre por antonomasia del cine mexicano en una primera etapa⁴⁷ marcada por una audaz modificación corporal que la separó

⁴⁷ Aunque no se puede trazar una división cronológica exacta, puesto que se mezclan la repetición de roles tradicionales con los transgresivos, si se puede definir una tendencia en la performatividad de los mismos. Para los fines de esta investigación se comprende como una primera etapa el período comprendido desde sus primeras apariciones en cine como extra en 1917 hasta la década de los 40. A este período pertenecen las actuaciones melodramáticas más entrañables de personajes de madre y abuela del cine nacional tales como *No basta ser madre* (1937), *Mi madrecita* (1940), *Cuando los hijos se van* (1941), *La abuelita* (1942), *Mis hijos* (1944), *El secreto de la solterona* (1944), *Mi madre adorada* (1948), *La familia Pérez* (1948) y *Azúres para tu boda* (1950).

de las actrices jóvenes del momento. En una segunda etapa⁴⁸, una vez consolidada su carrera García ejecuta una performatividad queer de personajes femeninos convencionales, exponiendo las fisuras al discurso posrevolucionario de heteronormatividad compulsiva. Y en la última etapa de su vida y de su carrea, al mismo tiempo que perpetúa su imagen iconográfica en televisión, también se atrevió a desmitificar a la abnegada maternidad posrevolucionaria en *¿Por qué nació mujer?* (1968) y *Fin de fiesta* (1972). Además hizo extensiva su ruptura con el cine de oro al vulgarizar la representación de su propia imagen de legendaria dama distinguida en *Mecánica nacional* (1972) y durante su última participación en cine en la película *Sexo vs sexo* (1980). Asimismo, la vida privada de la actriz también comienza a exponerse durante sus últimos años de vida por el interés que despertaba su impresionante trayectoria artística pero, también sobresale la visibilidad de su compañera Rosario en sus apariciones en público y entrevistas publicadas en los medios de comunicación.

La visibilidad lésbica fuera de la pantalla

La maternidad lésbica de García reconfiguró la dinámica familiar heteronormativa y también expuso el vacío discursivo del privilegio de clase, género masculino e identidad heterosexual en las pantallas de cine. Sin embargo, la conformación de dinámica familiar queer en pantalla incidentalmente fue una representación de la vida privada de la actriz. García fue una madre divorciada encargada de la crianza de su única hija al lado de Rosario, su compañera de vida, a quien Guadalupe Loaeza describiera como la principal prioridad en la vida de la actriz. Al igual que muchos de sus personajes, García vivió una maternidad lésbica, que no se preocupó por ocultar mediante algún arreglo matrimonial, y también pudo evadir cualquier reprimenda social por su elevado estatus de primera actriz de cine nacional. En *Misógino feminista* (2013) Carlos Monsiváis explica que

⁴⁸ Bajo las mismas condiciones que la definición de la primera etapa, este período comienza al final de la década de los 40 y de prolonga hasta la primera mitad de la década de los 60. A este lapso de tiempo pertenecen películas tales como *Los tres García* (1946), *Vuelven los García* (1946), *Dicen que soy mujeriego* (1949), *La reina del mambo* (1951), *El papelerito* (1950), *El lunar de la familia* (1952), *La tercera palabra* (1955), *Las señoritas Vivanco* (1958) y *Los dinamiteros* (1964), película filmada en España.

El mundo de las lesbianas mexicanas en la primera mitad del siglo, [se encontraba] ocultado por el prejuicio y la incredulidad que iba más allá de los prejuicios. ¿Cómo era posible? Mujeres que se entendían entre sí, sin la necesidad de los hombres. [...] Así, pese a las evidencias, no se comentó en vida de ellas el lesbianismo de Frida Kahlo o Lucha Reyes, y muchísimo menos el de Gabriela Mistral. Hubiese sido sacrilegio. (s/p)

Y una blasfemia más grave hubiera resultado el insinuar la posibilidad de la maternidad lésbica, si ya la relación afectiva entre dos mujeres era inconcebible, el sólo hecho de pensar que doña Sara García también permanecía a este club, al que ni siquiera el sagaz Monsiváis la invita a integrarse, hubiera fragmentado los cimientos de la narrativa que proyecta a la madre mexicana como la reproductora del nacionalismo patriarcal sentimental. Por esta razón los medios de comunicación emplearon varios eufemismos para describir el papel de Rosario en la vida de García: la denominaban como su ama de llaves, su administradora, su dama de compañía, y aún en la actualidad, son pocos los documentos acerca de la actriz que se atreven a insinuar la relación íntima entre las dos mujeres. Sara García y Rosario González vivieron en un matrimonio sáfico conocido en discretos círculos sociales a lo que Monsiváis se refiere como el gueto lésbico del disimulo

que comienza a integrarse en los años treinta con profesionistas, actrices, profesoras, funcionarias. La mayoría de las lesbianas no pertenece a esos ámbitos, y lleva en apariencia la vida muy convencional y pudorosa de las solteras, al amparo del candor que acomoda si sospechas a las “amigas inseparables”. (*Que se abra* 92)

Para García, Rosario fue su compañera, cómplice, ama de llaves, asesora financiera, consejera profesional y por supuesto también su amada.



Figura 14

“Con su Rosario hasta el último día de vida.” *Somos*, octubre, 2000. P. 83. Impreso.

Lo que resulta interesante entre la relación de Sara y Rosario es que parece estar sacada de alguna de las películas que protagonizara la misma García porque sus vidas se unieron desde muy temprana edad por una serie de casualidades, dignas de ser llevadas a la pantalla de cine. De hecho, pareciera que hubieran estado destinadas a estar juntas desde los pocos meses de vida. Fernando Muñoz explica en detalle que tanto los padres de Rosario, como los de Sara, casualmente todos ellos inmigrantes españoles, compartían la travesía en barco desde Cuba hasta México. Ambas parejas viajaban con sus hijas recién nacidas. Pero, la madre de Sara se enfermó y la bebé pudo sobrevivir gracias a la madre de Rosario:

el viaje y el miedo de perder a la bebé han trastornado el organismo de Felipa, quien no puede amantar a su hija. Lo hace en su lugar Francisca Cuenca de González, sellando sin saberlo una hermandad entre las pequeñas Rosario y Sara que se mantendría hasta el final de sus vidas. (12)

Después de este incidente Rosario y Sara se separaron. Mientras Rosario llevó una vida convencional, Sara quedó huérfana a muy temprana

edad. Su padre sufrió un accidente que finalmente tuvo un desenlace fatal y la salud de su madre, ya debilitada por la agonía de su esposo, no pudo superar su ausencia y también falleció dejando a Sara bajo el cuidado de las monjas vizcaínas en el Colegio de San Ignacio de Loyola, en dónde la chica experimentó por primera vez la libertad de la convivencia sáfica. García creció bajo la protección de las religiosas y también recibió educación de ellas y cuando tuvo edad suficiente se convirtió en instructora de dibujo. Sin embargo, por otra casualidad, se convirtió en actriz.

Una vez que comenzó a trabajar como actriz, se vio obligada a renunciar a su posición como instructora en el colegio de las Vizcaínas porque en esos tiempos la profesión de actriz la descalificaban como educadora en una institución dedicada a la formación heteronormativa de señoritas de la alta sociedad, con distinguido linaje y de reputación incuestionable. Una vez que Sara abandonó el colegio se dedicó a la carrera de actriz de tiempo completo. A pesar de que su carrera se consolidó gracias al cine, hubo una pausa desde 1917 hasta 1927 cuando García trabajó para varias compañías de teatro, en donde se hizo de un nombre y adquirió experiencia como actriz. De hecho, conoció a Fernando Ibáñez, quien sería su único esposo y padre de su hija Fernanda, mientras trabajaba para la compañía de María Navarro. Ibáñez también era actor, pero después de tres años de matrimonio Sara pidió el divorcio. Una muestra de audacia para la época porque se convertiría en madre soltera y además ejerciendo una profesión cuestionable. Pero, Sara no permanecería sola por mucho tiempo porque por otra casualidad

Un día Sara entró a la corsetería La Europea, en la calle Uruguay, y se sorprendió al ser atendida por su amiga de la infancia, Rosario González Cuenca. Rosario se acababa de divorciar, y al enterarse de la situación de su amiga le ofreció su casa—ahora ubicada en la calle de Mesones—, donde vivía con su madre, su hermana Blanca y su cuñado. Así, Sara ingresó al seno de la familia González Cuenca. Rosario y Sara realizaron un pacto de honor, amor, fraternidad y hermandad indisoluble. (Muñoz 25)

De esta forma, Sara y Rosario iniciaron una asociación afectiva en la cual

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

the essential question is not whether these women had genital contact and can therefore be defined as heterosexuality or homosexual. The twentieth century tendency to view human love and sexuality within a dichotomized universe of deviance and normality, genitivity and platonic love, [...] fundamentally distorts the nature of these women's emotional interaction. (Smith-Rosenberg 8)

El matrimonio sáfico entre Sara y Rosario también problematizó la exclusividad de maternidad heteronormativa y al igual que en sus películas también materializó un discurso emancipatorio sáfico porque

[m]otherhood has traditionally been perceived as something that happens to women because of their relationship with men, not because a woman decides that being a mother will meet her own personal goals and desires. For a lesbian, becoming a mother represents an explicit rejection of the traditional female role. (Wald 181-82)

El rol de la madre mexicana no puede fracturar la construcción discursiva de la maternidad porque es la extensión de la virtud asexual de la Virgen de Guadalupe. Consecuentemente, aun después de que el cine de la época dorada ha dado paso a otras corrientes, géneros y aproximaciones estéticas en el cine mexicano, cuando los medios de comunicación abordan la vida personal de García, se mantiene un halo de ambigüedad y verdades a medias sobre su lesbianismo. Si bien las imágenes en blanco y negro del cine nacional han dejado de funcionar como un mecanismo difusor de la ideología posrevolucionario, estas mismas imágenes han evolucionado hacia la mitificación de la mexicanidad en la cultura popular y Sara García continúa siendo una de sus figuras más representativas.

El mito alrededor de Sara García está vigente aún después de más de tres décadas de su fallecimiento y así lo comprueban los documentos escritos y audiovisuales que se siguen produciendo alrededor de su vida. Por ejemplo, además de narrar el incidente en el barco que unió dramáticamente las vidas de Rosario y Sara, Fernando Muñoz también incluye referencias contradictorias sobre Rosario porque en la sección del origen de la relación, mencionada anteriormente, se refiere a ella como la amiga fiel. Pero en otra sección de su estudio biográfico sobre García, Muñoz habla

acerca de “la extraña relación en que Rosario aparecía como su víctima y ella como el verdugo, juego en el que Sara conseguía ser el centro constante de atracción” (70). En esta sección Muñoz describe la relación entre Sara y Rosario en términos de una relación abusiva heterosexual. A pesar de que justo en la siguiente sección, cuando describe los últimos días de la actriz, se incluye una declaración de Rosario evidentemente opuesta en la que afirma que Sara “fue más que una hermana, fue madre, amiga, compañera... fue todo” (72).

En 1999 Juan Antonio de la Riva proyectó el documental *Sara García: La abuelita del cine nacional*. Este trabajo enfatiza el impacto de los personajes maternos de García en la construcción de la identidad mexicana. Riva ignora la performatividad no-convencional de García y el documental se concentra en la perdurabilidad de la iconografía de las imágenes de la actriz. Al final del documental Riva menciona brevemente a Rosario, pero la describe como la mejor amiga y dama de compañía de Sara. En la edición especial de la revista *Somos*, en el año 2000, dedicada a la biografía de García, se publica una recopilación de artículos cortos, detallando diferentes facetas de la vida de la actriz. En esta compilación se incluye una sección titulada “Una mirada a la intimidad de Sara”, en donde Héctor Argente rescata una entrevista realizada a la actriz y se incluye la descripción de un momento de intimidad cotidiana entre las dos mujeres. Justo en el medio de la entrevista

Rosario (a quien ha presentado como hermana, pero sabemos que las une larga, fraterna e íntima amistad), se acerca y, con amorosa prontitud, le acomoda el chal, le pone una cobija sobre las piernas, la abriga, la mima. Doña Sara no se queda atrás: Chayito, Chiquita, no camines tanto, descansa... (83)

La semi-apertura del artículo de Argente contrasta con la descripción de Rafael Aviña, quien en 2004 simplifica la complejidad discursiva de la representación y la performatividad de los personajes de García y realiza una descripción generalizada en una *machorra*⁴⁹ que refleja “la imposibilidad femenina de llegar a ser hombre ‘de verdad’” (155). Finalmente, en 2010 TV Azteca dedicó un episodio de su serie *La historia detrás del mito* a la vida

⁴⁹ En el argot mexicano una Machorra es un término peyorativo para describir a una mujer que problematiza la construcción convencional del género femenino.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

de la legendaria actriz. Y aunque este documental superó la visión freudiana de Aviña, fue anunciado como un espacio en donde se discutirían las controversias alrededor del mito de la actriz. Sin embargo, cuando se abordó la presencia de Rosario en la vida de Sara se pudo observar un esfuerzo para perpetuar los mismos preceptos heteronormativos en las declaraciones de los entrevistados. Esto se debe a que García continúa materializando la iconografía materna mexicana, a pesar de sus esfuerzos para desmitificarse a sí misma en los últimos años de su carrera.

La construcción de la santidad de la madre posrevolucionaria

El cine de la época de oro se erigió como una fábrica de alegorías nacionales que se fundamentan en binarios absolutos del bien y el mal, cuya permutabilidad crea una realidad utópica que calma la ansiedad por la inestabilidad de la vida cotidiana porque ofrece situaciones predecibles en las que se castiga contundentemente la trasgresión. Obviamente, esto se aplica exclusivamente a los personajes femeninos porque el privilegio de género masculino excusa cualquier imperfección, siempre y cuando el personaje en cuestión encarne el ideal discursivo posrevolucionario.

En contraste, los personajes femeninos se definen en función a la negociación entre el mito fundacional y la redención nacionalista; es decir entre la dicotomía de una madre violada (Malinche) y una madre inmaculada (Guadalupe). Por lo consiguiente, en el cine nacional hay madres abnegadas o madres desnaturalizadas. Mientras que la mala madre es despreciada y desaparece en las sombras, la madre virtuosa se eleva por encima de su propia humanidad hasta tocar la divinidad pero, sólo mediante la resignación al sufrimiento y la opresión terrenales. En *La oveja negra* (1949) el debilitado cuerpo de Bibiana (Dalia Íñiguez) materializa todo el sufrimiento por las constantes infidelidades y abusos de Cruz Treviño Martínez de la Garza, su esposo. La vida de Bibiana y el nombre de su esposo evocan un vía crucis que efectivamente describe el calvario que finalmente la llevaría a la muerte. Sin embargo, después de morir Cruz la santifica en un altar aunque en vida siempre la maltrató. De la misma forma, el hijo que siempre la ignoró ahora lleva el nombre de su madre como un escapulario.

La madre del cine mexicano, salvo los personajes queer de Sara García, parece vivir en la intersección entre la divinidad y la indiferencia, lo cual se institucionaliza en la celebración oficial del 10 de mayo. Marta Lamas explica que esta festividad de carácter nacionalista, aunque copiada de los

Estado Unidos en 1922, surge como respuesta a los intentos de emancipación femenina originados durante la Revolución Mexicana. Los esfuerzos diseminados para evadir el control patriarcal de las mujeres letradas desde la colonia hasta la época victoriana se multiplicaron y extendieron incluso a las mujeres indígenas durante la lucha armada.

Son varios los casos conocidos de la apertura de la experiencia sexual durante la Revolución Mexicana, solo por nombrar algunos se puede enumerar el caso de Amelio Robles Ávila (1889-1984), nacido con el nombre de Carmen Amelia, quien alcanzara el grado y reconocimiento de coronel; Encarnación Mares (Chonita) o Petra Herrera, ambas incluidas en el expediente titulado *Las soldaderas* (1999) de Elena Poniatowska, escritora mexicana que afirmara que Mares se vestía de hombre, hacía engrosar su voz, y era conocida por sus habilidades en el manejo de potros briosos y que Herrera, conocida como “Pedro”, “todas las madrugadas fingía rasurarse la barba” (17).

Consecuentemente, con el impulso de las libertades logradas, al finalizar la Revolución surgieron asociaciones de mujeres que difundieron iniciativas dirigidas hacia la transformación del papel tradicional que venían desempeñando desde tiempos coloniales. Estos esfuerzos se vieron materializados en la primera conferencia feminista realizada en Yucatán⁵⁰.

En esta conferencia, auspiciada por el gobierno socialista yucateco, se abordó el tema de la libre elección de la maternidad mediante la planeación familiar. Una medida que daba a la mujer la libertad sobre su cuerpo. Por primera vez se sugería que la mujer no sólo podría elegir cuando tener hijos, sino que incluso podría elegir no tenerlos. Obviamente, si la mujer podía desistir de un deber supuestamente “natural”, también podría prescindir voluntariamente de la presencia masculina, sobre todo porque el país comenzaba a participar en la ola de modernidad que caracterizó a la década de los 20. Así, el anhelo posrevolucionario de modernidad en la infraestructura y la economía también se acompañaba de nuevos enfoques ideológicos, tales como el feminismo sufragista, que inconvenientemente comenzaban a permear todos los estratos sociales.

Ante la posibilidad de un cambio en el orden social, el estado respondió con una campaña que atacaba los avances feministas al mismo

⁵⁰ Véase "Los congresos feministas de Yucatán en 1916 y su influencia en la legislación local y federal".

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

tiempo que construía la narrativa de la maternidad abnegada, como la manifestación más sublime de mexicanidad. De esta forma, “entre marzo y abril de 1922 varios periódicos locales emprendieron una campaña contra las feministas y sus propuestas inmorales para evitar la procreación” (Lamas 174). La campaña corrió a cargo del periódico *Excelsior*, la Secretaría de Educación Pública, la asociación de la Cruz Roja y las cámaras de comercio de los diferentes estados que también promovían la imagen de “la maternidad tradicional [materializada en una madre] prolífica, sacrificada y heroica” (Lamas 174).

A medida que la industria fílmica se consolida también se une a los esfuerzos del estado y con una mayor efectividad. El cine moldea el estereotipo de la madre mexicana como una mujer dulce, frágil, y sacrificada y en contraste, vive para justificar, perdonar y sacrificarse por el hijo varón sin cuestionar su conducta trasgresora. El cine contribuye a la naturalización de la madre sufrida a partir de la filmación en 1935 de *Madre querida*, dirigida por Juan Orol, y sus diversas versiones tales como *Mater nostra* (1936) de Gabriel Soria, u *Honrarás a tus padres* (1936) del mismo Orol. Sara García también participó en este tipo de dramas destinados hacia la exaltación de la abnegación y el sacrificio materno para no desperdiciar oportunidades de trabajo pero, una vez consolidada su posición en la cinematografía mexicana, las madres de García habitaron un espacio heteroglósico que, como se ha discutido a lo largo de este trabajo, albergaron performatividades no heteronormativas.

La madre cinematográfica de García recupera su humanidad

La veneración por la madre mexicana se institucionaliza como un esfuerzo para perpetuar la naturalización del ideal femenino mexicano como una mujer heterosexual, servil, sin más aspiraciones que la de eventualmente reproducir el rol de madre abnegada en una cadena continúa. Los personajes femeninos de Sara García se insertan en este contínuum mediante el melodrama. Sin embargo, bajo la permisibilidad de la comedia también existen sutiles intentos tempranos en los cuales la performatividad queer de la actriz deja ver fisuras en la institucionalización de la santa madre mexicana. Esto se observa en el personaje de Suan en *El baisano Jalil* (1942) en donde García problematiza la exclusividad de “la buena madre” como elemento de consolidación nacional, así como en el personaje de Clotilde Regalado en *Abí está el detalle* (1940) en donde se insinúa la agencialidad

sexual de la mujer mexicana, aún después de haber alcanzado el estado santificado de la maternidad.

El baisano Jalil contraviene la falacia discursiva posrevolucionaria de unidad nacional que sitúa a la gran familia mexicana como un espacio en el que todos los mexicanos se unen en un esfuerzo colectivo hacia la modernización y el progreso del país, obviamente bajo la protección de la ley absoluta del tlatoani/presidente de la república. Convenientemente, existe un halo de ambigüedad sobre la integración de diferentes grupos de inmigrantes o más bien, de la aceptación o el rechazo social que se encuentran íntimamente relacionados con el origen. Dicho sea, los grupos indígenas históricamente han sido utilizados como un elemento para la construcción de las narrativas fundacionales que sustentan los proyectos separatistas, como el movimiento de independencia, o los cambios sociales, como la Revolución Mexicana. Sin embargo, aunque empleados simbólicamente como estandarte de lo mexicano, continúan siendo excluidos del proyecto nacional. Así mismo, la xenofobia mexicana expone la falta de una política migratoria en la cual existe un rechazo hacia los inmigrantes asiáticos, africanos y centroamericanos (cuando son de origen indígena o africano). Por el contrario, la llegada de inmigrantes europeos y norteamericanos (blancos) era vista con agrado por la rancia aristocracia mexicana como una forma de materializar la legitimidad de su genealogía, ante la pérdida de su poder político y económico por las reformas de la Revolución. Mientras tanto, para los artistas e intelectuales la llegada de estos inmigrantes deseables cumplió con la función de sofisticar la estética mexicana, aunque hubiera estado dirigida hacia la consolidación del nacionalismo.

La xenofobia al igual que el resto de las narrativas posrevolucionarias se proyectaron en el cine de la época de oro para naturalizarse en la conciencia popular. Dicho sea, lo no mexicano fue hiper-representado con el fin de resaltar la falacia de la mexicanidad. Por esta razón se queeriza al inmigrante libanés en *El baisano Jalil* en donde se representa a Jalil (Joaquín Pardavé) como un hombre feminizado, en comparación con Selim (Emilio Tuero), el inmigrante de segunda generación nacido y criado en México, ya sin el acento, ni la comicidad de su padre. Asimismo, se personifica a una madre rara, aparentemente despistada y alienada de la sociedad mexicana. Esto es con el objetivo de contrastar la consolidación del ideal de la madre cien por ciento mexicana.

En *El baisano Jalil* el personaje de García es una dulce representación de una madre porque esta es una película del cine de la época de oro

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

pero, indiscutiblemente rara porque es extranjera. De esa forma, su agencialidad se convierte en la representación de lo que no es mexicano. Por ejemplo, mientras Suan llora por el bienestar de su hijo también demuestra tener voz propia y lo proyecta en una relación equitativa con su marido. Cuando Selim llega a la casa después de haber visitado a los Veradada, una familia aristócrata venida a menos, se expresa en dialecto mexicano para describir los agravios que había recibido, a pesar de que por encargo de don Jalil Selim les había llevado un cheque que aliviaría la precaria situación económica de los Veradada, Suan dice no entender y Jalil burlescamente le dice que tiene que ir a la escuela, Selim reanuda su narración y cuando es Jalil el que no entiende entonces Suan le dice que ya tiene quien la acompañe a la escuela.

De la misma forma, resalta la comicidad de las escenas del paseo a caballo cuando la familia de libaneses es invitada a la hacienda de los Veradada. Suan no sabe montar a caballo, pero de todas formas lo hace. Debido a su inexperiencia, tiene dificultades al bajarse del caballo al culminar el paseo y cuando finalmente lo hace camina con la espalda doblada y las piernas abiertas. Jalil le exige que cierre las piernas porque la van a ver los demás invitados de la hacienda y ella le dice que no se puede, que ni puede cerrar las piernas ni le importan si la ven. Este es un destello de agencialidad significativo porque simbólicamente García reta el control patriarcal sobre el cuerpo de la mujer. Al no cerrar las piernas se sugiere la posibilidad de la genitalidad de la mujer aun en su “condición de madre.” Y por otra parte, la desfiguración del cuerpo de García exige su derecho humano a expresar dolor, al contrario del estereotipo de la madre sufrida que no se atreve a demostrar su malestar.

En otra escena, Suan comparte secretos de cocina con las distinguidas damas entre las que sobresale doña Carmen (Mimí Derba), la matriarca aristócrata de los Veradada. Las mujeres se extrañan porque siendo rica Suan se toma la molestia de cocinar y ella responde que es obligación de la mujer darle de comer a su familia. Suan problematiza la exclusividad del ideal de la madre mexicana porque dentro del discurso posrevolucionario la función nutricia es tan importante como la de reproductora de la ideología. Sin embargo, la madre “verdaderamente” mexicana representada en doña Carmen no alimenta a su familia y Suan, la extranjera rara si lo hace. La escena culmina con una graciosa cátedra de economía en la que Suan

demuestra tener más conciencia de la realidad social mexicana que las mujeres aristócratas, alienadas en un mundo de apariencias y convenciones sociales victorianas.

En *Abí está el detalle* García personifica a Clotilde Regalado en el medio de la apertura hacia la picaresca urbana mexicana. Aunque la intervención de García es mínima, porque todo el foco de la atención se concentra en Mario Moreno “Cantinflas”, resalta el hecho de que la madre de García, además de ser soltera, se presenta con hijos que exhiben diferentes rasgos físicos, los cuales esperpénticamente indican que ninguno es hijo del mismo padre. Clotilde acude a buscar a Leonardo del Paso, para que se haga cargo de sus hijos, sólo que Leonardo está desaparecido y por los enredos de la comedia Cantinflas se está haciendo pasar por Leonardo. Cuando Clotilde descubre el enredo poco le importa que Leonardo (Cantinflas) sea un impostor y decide aprovechar la confusión. Clotilde se presenta con ocho hijos y también afirma estar embarazada. Clotilde es una pícara que se aprovecha de cualquier circunstancia irregular para sobrevivir y además se supone que ha tenido una infinidad de encuentros sexuales con varios hombres. Esta es una manifestación de los cambios sociales pero, “si el cine es la modernidad, las heroínas mexicanas son la premodernidad, o aquello que desde la inmovilidad se opone a lo moderno. Por eso habitan el espacio anacrónico por excelencia: el del chantaje sentimental, el de la indefensión como red protectora” (*Misógino feminista* s/p).

Por lo tanto, se observa que cuando se intensifican los discursos que problematizan el orden social, también existe un resurgimiento en la difusión de la narrativa de la maternidad abnegada. Una vez concluida la época de oro del cine nacional, junto con el feminismo de la segunda ola y las primeras manifestaciones a favor del lesbianismo, el cine nuevamente se inunda de películas que exaltan la nostalgia por la familia heteronormativa. Así surge *Mi madre es culpable* (1960) en donde Marga López interpreta a una doctora que ayuda a morir a su pequeño hijo para evitarle el sufrimiento del cáncer. Obviamente, como el personaje de López se ha procurado una carrera no puede ser madre porque su obligación era la de permanecer en su hogar. En 1968 López interpreta a otra madre en *Corona de lágrimas*. En esta ocasión su santidad permanece intacta porque incluso pierde la vista con tal de procurar el bienestar de sus hijos. Ese mismo año se estrena *María Isabel*, protagonizada por Silvia Pinal. En esta película se exaltan las virtudes de la mujer indígena (Aunque la peluca negra no contribuyó para modificar los rasgos físicos criollos de Pinal), porque encarna la tradición patriarcal por

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

encima de la mujer mestiza o blanca que ha optado por la emancipación⁵¹. Y en 1971 surge *El juicio de los hijos* en donde la madre es juzgada por trabajar fuera del hogar y por pretender iniciar una nueva relación. Al final de película la protagonista abandona el trabajo y la relación porque antepone sus obligaciones de madre a sus deseos como mujer.

Por su parte Sara García hábilmente continúa protagonizando dramas maternos, pero en la última etapa de su carrera también problematiza la resignación y pasividad materna como en el drama *¿Por qué nació mujer?* En esta película se entrecruzan los dramas personales de las mujeres de una familia que reconoce como punto de convergencia la casa doña Rosario (García) y don Teodoro (Andrés Soler), los abuelos. A pesar de que básicamente se perpetúa el orden patriarcal, salvo algún intento fallido por aludir alguna postura feminista diluida en el melodrama, sobresale el reclamo de doña Rosario y el de Josefa (Pilar Pellicer), su única nieta solterona, que sí consiguen cuestionar el statu quo.

Tanto Josefa como doña Rosario aparecen en el espacio de la cocina. Ambas sirven a toda la familia y soportan la opresión de los hombres. Doña Rosario porque es la típica madre sufrida y Josefa porque como no tiene hijos ni un esposo entonces su obligación servil se torna hacia la familia. La opresión de Josefa es una advertencia a la mujer que opta por la soltería porque al no tener hijos rompe la continuidad de la transmisión de los valores familiares además, al no involucrarse con un hombre su valor como mujer y su heterosexualidad son cuestionadas constantemente. Como cuando es excluida del parto de su hermana menor porque doña Rosa (Prudencia Grifell), la otra abuela le dice —tú déjame a mí, tú no entiendes de eso—. Se supone que por ser mujer, naturalmente comprendería todo lo que involucra la maternidad pero, como no ejerce una actividad heterosexual confirmada doña Rosa la aliena trazando una división entre las mujeres

⁵¹ La correlación entre la raza, la clase social y la exaltación de la maternidad ha sido un tema recurrente que al desgastarse en el cine, se mudó a las telenovelas. De hecho, *María Isabel* se transmitió en 1997 y *Corona de lágrimas* en 2012, ambas a través de Televisa. Salvo insignificantes modificaciones para lograr una verosimilitud cronológica, las historias continúan marginalizando cualquier unidad familiar no heteronormativa. Sobresale el hecho de que *Corona de lágrimas* se transmitiera justo cuando se intensificó la controversia por la apertura de la suprema corte de justicia para legalizar el matrimonio entre individuos del mismo sexo a toda la República mexicana. Tres años después de que se ganara la primera instancia en el Distrito Federal.

que confirman su heterosexualidad y la cuestionable sexualidad de la solterona. Esto se debe a que supuestamente Josefa no es una mujer completa, sino se encuentra en un limbo entre la asexualidad de la niñez y la perversión de un posible lesbianismo. Josefa finalmente confronta a sus padres exponiendo las humillaciones y trato injusto de los que ha sido objeto. Sin embargo, permanece en la casa bajo las mismas condiciones asfixiándose lentamente, como ella misma lo afirma, por lo que cuestiona, pero no rompe el statu quo.



Figura 15

Vidal, Enrique. “¿Por qué nació mujer?” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Por su parte, doña Rosario se ve forzada a atender las demandas de su esposo y las de todos sus hijos, quienes exigen su servidumbre sin la más mínima contemplación a su cansancio aún durante la celebración del 10 de mayo. Todos los hijos llegan a la casa de doña Rosario para celebrar el día de las madres. Sus hijas le dan obsequios y se aseguran de hacerle saber qué cosas sacrificaron para comprarle un regalo. Doña Rosario ignora los comentarios y procede a servir bebidas para todos pero, una de las hijas accidentalmente derrama una de las copas y sin el más mínimo reparo sigue

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

a los demás, que en ese momento rodean al Gastón (Víctor Junco) porque, como es el hijo mayor, les dirigirá algunas palabras. La escena siguiente es significativa porque expone el vacío discursivo de la celebración del 10 de mayo. Mientras que el hijo mayor inicia un discurso grandilocuente que elogia la santidad de la madre doña Rosario está sola en el cuarto continuo limpiando la copa que anteriormente derramara una de sus hijas. Doña Rosario se abstrae de la escena y mira con indignación a sus hijos, quienes no se percatan ni de la ausencia de la madre y mucho menos de su molestia. Sin embargo, sobresale la expresión de la inconformidad de doña Rosita porque las madres cinematográficas aceptan estoicamente el cansancio, no expresan sufrimiento, ni dolor, y mucho menos frustración, porque su santidad/martirio no les permite expresar ira.

En ese momento doña Rosario problematiza la conducta sumisa materna naturalizada mediante películas como *Cuando los hijos se van*. A diferencia de doña Rosario Lupe, también interpretada por Sara García, minimiza cualquier desavenencia o carencia económica con tal de que su familia permanezca unida mediante el sentimentalismo de las narrativas oficiales. De esta forma resiste estoicamente la crisis económica, guarda el honor familiar y sólo habla para perpetuar el discurso posrevolucionario. Consecuentemente, la performatividad de su personaje confirma la confianza absoluta en la narrativa de unidad familiar posrevolucionaria y de esta forma proyecta la imagen de una madre santificada. En contraste, el rostro de doña Rosario constantemente demuestra percibir la incongruencia discursiva que se construye a su alrededor. Sin embargo, ella no tiene la voz de Lupe (legítima porque defiende el discurso oficial), por eso proyecta su inconformidad en su rostro cansado (el discurso personal de una performatividad propia). La performatividad de García en *¿Por qué nació mujer?* emplea el silencio y la invisibilidad de la abnegación para reapropiarse simbólicamente de su identidad, porque al deslindarla de su papel de madre le devuelve su humanidad.

Doña Rosario soporta los abusos de su familia hasta la muerte de su esposo. Cuando muere don Teodoro los hijos inmediatamente acuden a la casa de doña Rosario y se entregan a una dramática competencia para demostrar a quien le duele más la muerte del patriarca, lo que se encuentra en estrecha relación con la distribución de la herencia. Doña Rosario nuevamente sirve las copas de todos los asistentes como en el incidente del 10 de mayo. Sin embargo, doña Rosario demuestra menos tolerancia, de tal forma que su irritación va creciendo hasta que finalmente rompe el ciclo de

servidumbre y cuando Gastón inicia otro de sus discursos grandilocuentes doña Rosario lo interrumpe y delicadamente desaloja a sus hijos de la mansión, excusándose en su cansancio. Al quedarse sola en la casa doña Rosario respira aliviada y acude al encuentro de su hija Doro (Patricia Morán), quien fuera desconocida por el padre por alguna indiscreción de la que nunca se habla pero se insinúa que es la dueña de una casa de citas. Al encontrarse con su hija se descubre que doña Rosario ha hecho planes para emanciparse del resto de su familia.

Al día siguiente se lee el testamento en el que se nombra a doña Rosario como heredera universal de los bienes familiares. Los hijos asumen que podrán manipular a doña Rosario para disponer de la herencia y se sorprenden cuando la madre los invita a llevarse lo que quieran de la casa porque la va a vender para que junto con el dinero de la herencia pueda hacer la vida que le negó la tiranía de don Teodoro. El asombro inicial de los hijos se convierte en reclamo y doña Rosita finalmente confronta a cada uno de sus hijos. A Gastón le reclama su falta de ética y generosidad, a Carmela (Ofelia Guilmáin) su hipocresía religiosa, a Anastasia (Marta Yolanda Martínez) su cobardía y a Ernestina (Magda Guzmán) su mendicidad y su crueldad.



Figura 16

Rogelio A. González. “La madre finalmente expresa rabia en *¿Por qué nació mujer?*” *¿Por qué nació mujer?* De Película, 17 mayo 2009. *Youtube*. 9 mayo 2017. Captura de pantalla de la autora. Web.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

Ninguno de los hijos puede defenderse de una madre que por primera vez recupera su voz en un monólogo que desarticula el papel materno tradicional originado en el cine de la época de oro y prolongado hasta el cine la transición. Doña Rosario afirma:

—yo de tu padre no fui nunca su mujer... fui su esclava, una sirvienta. Una sirvienta que tenía como sueldo dos vestidos al año, sabiendo que su amante lo tenía todo. Joyas, vestidos, pieles, servidumbre, paseos. ¿Quién de ustedes se acordó nunca de Rosario Fernández ¡La mujer! Yo he sido para ustedes la madre, la que sirve para que cada 10 de mayo me traigan un regalito con el compran 364 días de indiferencia; de desamor. Hijos míos yo soy para ustedes la amabilidad, la bondad, la comprensión pero, nunca la mujer. La mujer que pudo sentir soledad, odio... desesperación—.

Inmediatamente después de la última palabra de doña Rosario se oscurece el cuadro marcando la conclusión de la película en la que la madre ha recuperado su humanidad pero, sobre todo, su propia identidad como Rosario Fernández, la mujer. En lugar de los créditos finales de la película la pantalla se divide en varios cuadros que proyectan los eventos que se suscitan después de la emancipación de doña Rosario. Se puede ver que la vida de los hijos sigue su curso sin cambio alguno, algunos nietos dan pasos hacia la modernidad pero, el cambio más sobresaliente es el de doña Rosario, quien se apresura a tomar un avión. El entusiasmo que demuestra antes de abordar la nave es opuesto a la frustración y parquedad deshumanizante inicial. No se sabe a dónde se dirige pero, se intuye que será a donde ella lo haya decidido porque justo como lo indica la trillada palabra fin, esta vez acompañada de una refrescante palabra principio, doña Rosario ha cerrado el ciclo de opresión para iniciar el de su libertad.

En *¿Por qué nació mujer?* Sara García expone la función regresiva del melodrama para el avance social hacia la equidad social. Esto se debe a que el melodrama perpetúa el discurso posrevolucionario de modernidad y unidad nacional que suprime las libertades en la medida en la que los individuos se alejan de los ideales de raza, clase, género e identidad sexual. El melodrama fue el auxiliar más recurrente en el cine de la época de oro porque una vez impulsada la urbanización,

En la cultura urbana, el cine es instrumento de enlace y de modernización (parcial y restrictiva, pero innegable): marca límites sociales, informa de las combinaciones permisibles del habla y gesticulación, difunde el mero sentido del humor que es desclasamiento disfrazado y, sobre todo, actualiza el melodrama, tarea para la que son imprescindibles los mitos y los personajes que requiere a un público formado en la *comprensión personalizada al extremo* de la política, las historia y la sociedad. (Monsiváis, “La cultura” 155)

Sin embargo, el hecho de que el melodrama en el cine popular de los años 70 continuara cumpliendo su misma función abre un espacio para cuestionar si la persistencia del sentimentalismo como parte de la consolidación de la identidad nacional en realidad confirma que la modernización nunca existió. Esto se debe a que la construcción de la verosimilitud en el cine nacional y el cine de transición no reflejaba la narrativa de modernidad que caracterizó a la década de los 70 en México porque el melodrama

sigue siendo el espejo familiar por excelencia, el escenario de la ética escondida en las tramas, de las aventuras de la desventura. Al tanto de las inclemencias del destino, los personajes y los espectadores atacan las reglas de la creencia íntima y la creencia pública, y en la butaca o en la pantalla viven a fondo la teatralización, creen en la belleza de los enfrentamientos desesperados y admiran el frenesí, el sufrimiento compartido y las expiaciones en cabeza ajena. (Monsiváis, “Tres funciones” 24)

Este es el reflejo de una dinámica social retrograda que contradice los discursos grandilocuentes de desarrollo económico y modernización de la década de los 70. Durante la presidencia de Luis Echeverría hubo un notable crecimiento económico producto de la nacionalización de las minas de cobre y el descubrimiento de nuevas zonas para la explotación del petróleo. Sin embargo, la dinámica social y las grandes narrativas nacionalistas permanecieron sin cambio, por lo que se puede hablar de una dualidad discursiva en la cual

[]a modernidad suele ser vista como una máscara, un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles. Las oligarquías liberales de fines del siglo XIX y principios del XX habían hecho como que constituían Estados, pero sólo ordenaron algunas áreas de la sociedad para promover un desarrollo subordinado e inconsistente; hicieron como que formaban culturas nacionales, y apenas construyeron culturas de élite dejando fuera a enormes poblaciones indígenas y campesinas que hacen notar su exclusión en mil revueltas y en la migración que “trastorna” las ciudades. (García Canclini 163-64)

La crítica de García Canclini confirma una doble función de las narrativas fundacionales que moldean la conciencia mexicana colectiva, la cual puede ser explicada mediante una analogía al proceso fotográfico o cinematográfico en este caso. Así, existe un proceso de positivado en la pintura, escultura, música y por supuesto el cine, mientras que el negativo contiene una realidad inconveniente. La unidad nacional construida mediante la exaltación de la mexicanidad funciona como un mecanismo excluyente, mientras que la modernidad se convierte en el privilegio de unos cuantos y depende del retroceso de la mayoría, pero más el de las mujeres.

Adiós a la abuelita del cine de la época dorada

Como se ha discutido anteriormente, el cine de la época dorada no sólo diseminó sino contribuyó a la construcción de una bilateralidad discursiva entre la utopía y la crudeza de la realidad social. Pero, a medida que las fórmulas recurrentes se desgastan y el cine se abre hacia nuevos enfoques, traídos por nuevos creadores, se puede observar que las nuevas propuestas exponen esta contradicción social en su intento por referenciar al cine nacional, como punto de partida para la construcción de la verosimilitud. De la misma forma, no se puede evadir completamente el melodrama, porque el sentimentalismo alimentado por la performatividad religiosa impide un avance ideológico hacia la modernidad. Sin embargo, en el caso mexicano García Canclini cuestiona “¿Para qué nos vamos a andar preocupando por

la postmodernidad si en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos?" (163), sobre todo en el ámbito social.

A diferencia de otros países donde la modernidad, en efecto, se realiza "por contagio"—a modo, pues, de un proceso casi natural—, en México, lo que aquí se realiza "por contagio" no es la modernización, sino, al contrario, una marcha multitudinaria hacia atrás. [...] En vez de la idea "moderna" y esclarecida de la nación, son las fuerzas irracionales de la religión que le confieren su identidad"—identidad de un país (repito la fórmula lapidaria) "sin acceso a la modernidad". (Berg 33)

El cine mexicano se contagió con las innovaciones cinematográficas extranjeras pero retuvo formulas desgastadas. Así se concibe *Fin de fiesta*, un film al estilo de ¿Quién quien cometió el asesinato? a la mexicana. Una película de suspenso en la que el misterio del crimen es un pretexto para dar rienda suelta al erotismo del cine del destape y del exceso que caracterizó al período comprendido entre 1970 y 1976. Gustavo García y José Felipe Coria afirman que el erotismo se cuele en al cine mexicano a través de "las lecciones de desenfado y lucidez cultural de la Nueva Ola francesa, la garra realista y el humos fresco del *Free Cinema* británico o la entraña popular del *Cinema Nuovo* brasileño" (16). Estas nuevas formas de hacer cine no solamente incentivaron la inclusión cuerpos desnudos, sino que el cine comienza a abrirse a temas contundentemente prohibidos anteriormente como el de la relación homosexual, la "irregularidad" que origina la trama. Sin embargo, aún se alude al utópico cine de la época de oro sutil o directamente como es el caso de la caracterización de la figura materna a cargo de Sara García. Y justo como en el cine nacional la performatividad de García continúa exponiendo fisuras en el discurso heteronormativo.

La película se inicia cuando un grupo de individuos asisten a una celebración. La noche comienza a trascurrir entre miradas lascivas, comentarios monótonos y acciones aparentemente sin sentido, como cuando destruyen un auto clásico sin ninguna razón. Los concurrentes celebran durante toda la noche el divorcio de Gonzalo de la Puente, interpretado por el actor colombiano José Gálvez, y al día siguiente encuentran a un hombre muerto en la piscina. Para evitar escándalos se deshacen del cadáver pero, el cuerpo es encontrado por un grupo de motociclistas y como llevaba una

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

invitación para la fiesta de Gonzalo, el grupo de jóvenes decide irrumpir la celebración. Los motociclistas entran violentamente a la mansión y deciden encontrar la respuesta al crimen. De esta forma, tanto los invitados como los motociclistas quedan atrapados en la mansión.

La superfluidad de los invitados en las escenas iniciales evoca un nihilismo en el que el vacío de la vida sin sentido se representa mediante la soledad de la mansión. La ausencia de personal doméstico contribuye a la creación de un ambiente espectral, de misterio, casi gótico complementado por el aislamiento geográfico de la casona. Además, la ambientación y la oscuridad de las escenas que principalmente tienen lugar de noche intentan reproducir la estética de Alfred Hitchcock. Esto se confirma porque existe una referencia directa a este cineasta cuando Elena (Elena Rojo), la nueva pareja de Gonzalo le propone a Marcos (Milton Rodríguez), el líder de los motociclistas, brindar por Hitchcock. Pero, resulta interesante que la mención del nombre sirve para marcar una división de clase. *Fin de fiesta* es un intento de modernización del cine mexicano mediante la reversión simbólica de las narrativas que dictaron el contenido del cine de la época de oro. Sin embargo, el intento falla porque al final se perpetúan dichas narrativas. Por ejemplo, Elena marca la distancia social entre ella y Marcos porque éste último no conoce a Hitchcock.

El sentimentalismo de lo rural subsiste como una forma de diferenciar la frialdad de la “modernidad” y al igual que el caso anterior, continúa marcando la diferencia de clase. Esto se observa en el personaje de Raquel (interpretada por Ana Martín), una chica que evade la superficialidad del círculo social de clase alta porque ella tiene sentimientos nobles. Al inicio de la película Raquel y uno de los invitados buscan un momento de intimidad en un automóvil. En el interior Raquel admira los finos de detalles del carro, que aunque no funciona evoca un pasado digno. La escena se ve interrumpida por los demás invitados, que sin motivo alguno comienzan a destruir el automóvil hasta finalmente encenderlo en llamas. Todos los invitados se instalan en un frenesí colectivo y Raquel es la única que llora por el carro. Aunque simbólicamente existe la intención de romper con el antiguo orden, el sentimentalismo lo hace casi imposible.

La mansión se convierte en un microcosmos en el que se establecen nuevas conexiones entre los motociclistas y los invitados bajo la mirada vigilante de Doña Beatriz (García), desde la ventana panóptica de su habitación. Doña Beatriz marca una distancia del resto de los personajes porque su imagen crea una discrepancia con el contexto que la rodea, lo cual se

percibe desde su aparición en la película. Doña Beatriz emerge en el medio de la fiesta para despedirse de su hijo Gonzalo y de los invitados porque se retirará a descansar. En la escena se reproduce la caracterización de los personajes maternos iconográficos de García (una distinguida dama de cierta edad ataviada a la usanza porfiriana), pero la música de fondo en inglés produce un extrañamiento porque el personaje de García parece flotar en un ambiente al que tampoco se integra en las escenas subsecuentes. De hecho, el único ambiente que resulta “normal” para doña Beatriz es la reclusión en su recámara en compañía de una adolescente llamada Ángela.



Figura 17

Mauricio Walerstein. “La abuelita trasciende al cine de la época de oro en *Fin de fiesta*.” *Fin de fiesta*. Telemundo, 12 noviembre 2014. *Youtube*. 9 mayo 2017. Captura de pantalla de la autora. Web.

Nuevamente la performatividad de García reinscribe su queeridad en el discurso normativo porque mediante la caracterización de una señora de distinguido abolengo, que a su vez alude una educación victoriana, es común que tenga una dama de compañía. Sin embargo, Ángela no tiene ni la edad, ni las características de una dama de compañía. La adolescente surge como otra presencia queer sometida a la voluntad de doña Beatriz en todo momento. Por otra parte, la queeridad de la adolescente se refleja en una actitud parca ante los eventos que se suscitan a su alrededor. Ángela no tiene gran impacto en el desarrollo de la historia y al permanecer alienada

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

aparece como una presencia fantasmal, porque nunca se explica qué vínculo la une a doña Beatriz. Sin embargo, el personaje de Ángela y el de doña Beatriz comparten una caracterización queer que se deriva de la discrepancia entre la representación convencional de una adolescente y de una madre en la imagen y una performatividad queer de sus acciones.



Figura 18

Mauricio Walerstein. “¿Quién es esa adolescente?” *Fin de fiesta*. Telemundo, 12 noviembre 2014. *Youtube*. 9 mayo 2017. Captura de pantalla de la autora. Web.

Al final de la película se descubre que doña Beatriz había cometido el asesinato y que el hombre se trataba del amante de su hijo. En *Fin de fiesta* la madre asesina supera el oxímoron posrevolucionario. El personaje de García trasgrede la representación convencional discursiva de la maternidad porque naturaliza a la madre como creadora y protectora de la vida. Pero, en este caso la madre es la que pone fin a la vida y no es un dramático sacrificio de amor como en *Mi madre es culpable* sino por una razón trivial. En esta película el personaje de García se caracteriza por utilizar un doble discurso para manipular su ambiente. Por una parte, se muestra como la madre amorosa de Gonzalo pero mantiene a su lado una adolescente a la que deshumaniza para su deleite personal. También demuestra un trato maternal manipulativo hacia Luis (Sergio Kleiner), uno de los motociclistas que ha trasgredido el espacio de su hogar pero asesina al amante de su hijo. Doña Beatriz permite que Luis ingrese a su habitación, el espacio en el que

sólo Ángela la acompaña, y a medida que avanza la película doña Rosita comparte confidencias que paulatinamente van exponiendo una personalidad tan oscura como la del motociclista, por lo que aparentemente se propicia un espacio de complicidad. Sin embargo, nuevamente es imposible determinar si doña Beatriz encuentra reciprocidad en la oscuridad del Luis o si es una hábil treta para evitar que el motociclista no denuncie su crimen.



Figura 19

Mauricio Walerstein. “Madre asesina.” *Fin de fiesta*. Telemundo, 12 noviembre 2014. Youtube. 9 mayo 2017. Captura de pantalla de la autora. Web.

Durante las escenas finales de la película Luis percibe el daño en la madera del bastón de doña Beatriz y deduce que ella es la asesina. Habiéndose visto descubierta, doña Beatriz llora y confiesa su crimen. Pero justifica sus acciones como producto de la desesperación de una madre ante el sufrimiento de su hijo. Al iniciarse el relato de doña Beatriz se observa que las imágenes no concuerdan con los sucesos narrados porque reflejan un doble discurso social que persiste en su intento por la naturalización de la heteronormatividad. Doña Beatriz confiesa su crimen mientras las iconográficas imágenes de los simpáticos bastonazos de la abuela machorra en la comedia ranchera del cine de la época de oro se desvanecen para dar paso a las imágenes de una asesina, cuya frialdad se refleja en un rostro frugal, deformado únicamente por el esfuerzo físico que implica asentar los golpes

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

mortales. En acto seguido narra en detalle la secuencia de acciones que la llevaron a cometer el crimen. La voz de García relata:

—Era el amante de esa mujerzuela, yo lo vi entrar, comprendí que venía a hacerle algo malo a mi hijo, porque él sabía que esa mujer ya no estaba aquí. Así mi hijo está libre. Ya nadie lo molestará. Ella está en Europa, y él allí en el jardín. Era un hombre muy malo. Hizo sufrir mucho a mi hijo—.

Pero las imágenes muestran a Gonzalo compartiendo su felicidad con otro hombre, que por los acercamientos a algunas partes de su anatomía se deduce que está desnudo y que acaba de compartir un momento íntimo con Gonzalo.

Doña Beatriz reanuda su narración afirmando que: —Una tarde él y yo los sorprendimos. Habíamos salido al teatro, pero el carro se descompuso y tuvimos que regresar, Gonzalo abrió la puerta de la recámara. Y entonces los vio—.

Pero, la que había acompañado al teatro a doña Beatriz había sido Alicia, la esposa de Gonzalo, así como fue la mujer quien sorprendió a Gonzalo en la cama con otro hombre. También se observa que Alicia salió huyendo de la casa y se desconoce su paradero, como también se confirma el inexistente sufrimiento de Gonzalo porque permanece parco ante la muerte de su amante. Finalmente, el motociclista decide guardar el secreto de doña Beatriz y se marcha de la mansión junto con sus compañeros.

Cuando los motociclistas se marchan, los invitados de la fiesta permanecen inamovibles al igual que las narrativas posrevolucionarias. La división de clase sobrevivió el intento de subversión de poder de los motociclistas, el erotismo injustificado perpetúa el privilegio de género masculino y salvo el lesbianismo disimulado de doña Beatriz, la identidad no heteronormativa se difumina en la aparente superficialidad de los eventos suscitados. Después de la sorpresa por el asesinato de su amante Gonzalo no muestra ninguna emoción al respecto por lo que se sugiere el vacío afectivo de relación homosexual. Asimismo, sobresale que Gonzalo sea un actor desconocido en la cinematografía mexicana, lo que indica que se perpetúa accidentalmente el carácter nacionalista del *star system* porque el personaje homosexual no es representado por un actor mexicano, sino por un extran-

jero. De esta forma, la única narrativa que fue problematizada es la de la maternidad abnegada y precisamente por la legendaria actriz que al principio de su carrera había contribuido para su consolidación.

Sara García rescata su cuerpo de su leyenda

Sara García se despidió del personaje materno emblemático, que ella misma había construido en las décadas anteriores, mediante la interpretación de una madre que recupera su humanidad para liberarse de la opresión del estatus de santidad en *¿Por qué fui mujer?*, así como de una madre asesina y manipuladora en *Fin de fiesta*. Sin embargo, la performatividad de los personajes que interpretó en sus últimas intervenciones fílmicas también estuvo dirigida a la desmitificación de ella misma. Es así como la actriz rescata la humanidad de su cuerpo imperfecto del mito iconográfico de la madre perfecta de cine nacional.

In *Mecánica nacional*, García enacts a mordant parody of her canonical roles. While she recreates her much venerated image, the grandmother of Alcoriza's film is foul-mouthed, acid-tongued, and an unrestrained glutton, so much so that, as the others drink, flirt, and fight around her, she eats everything in sight, suffers from *empacho* (something like an acute case of bloat), and dies at the campsite. (Foster 59)

Consecuentemente el arquetipo mexicano más sagrado se convierte en un despliegue de manifestaciones mundanas. Así se observa la representación de doña Lolita en *Mecánica nacional*, una película que ha sido estudiada como una alegoría nacional mexicana que revierte la construcción de la utópica mexicana en el cine de la época de oro por un acercamiento más objetivo a la imperfección de la realidad social de las clases populares. El discurso posrevolucionario de unidad nacional y modernidad se desarticula ante el sinsentido del discurso populista. Por otra parte, los personajes en *Mecánica nacional* evaden las dicotomías morales absolutas porque representan la lucha constante para sobrevivir en un país construido a base de promesas democratizadoras pero sumido en el retroceso de la desigualdad social.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Mecánica nacional expone los extremos a los que son capaces de llegar sus personajes para satisfacer sus necesidades básicas, pasando por alto los desgastados discursos moralistas posrevolucionarios y las divisiones de clase⁵², raza, género y edad. La preocupación compartida en *Mecánica nacional* es conseguir suficiente alcohol para celebrar, mucha comida para deleitar los antojos y un cuerpo deseable para el escape orgásmico de crudeza cotidiana. La historia de esta película se desarrolla alrededor de una carrera de autos. La familia de doña Lolita, integrada por Eufemio (Manolo Fábregas) su hijo, Chabela (Lucha Villa) la esposa de Eufemio y las hijas de la pareja. Esta familia, al igual que el resto del vecindario, quiere participar en el despliegue de modernidad que implica una carrera automovilística. Para conseguir su objetivo emprenden una jornada plagada de incidentes carnavalescos, enmarcados en una crítica social expresada mediante el humor negro. La carrera es un fiasco y los espectadores quedan atrapados en un embotellamiento en donde se desarrollan varias historias entrecruzadas.

Al cabo de un tiempo la carrera pierde su relevancia. En medio del jolgorio popular se encuentra doña Lolita enajenada de los eventos que se suscitan a su alrededor porque está ocupada comiendo sin control, disfrutando de un evento del que casi fue excluida. Al principio de la película doña Lolita acompaña a las mujeres de su familia en los preparativos antes de salir con destino a la carrera. Pero su hijo y su nuera intentan convencerla de quedarse en casa con el pretexto de cuidar su salud. En realidad, hay un cambio en la actitud hacia los familiares mayores, ni el hijo ni la nuera quieren hacerse cuidar a la abuela. Sin embargo, doña Lolita hace un gran despliegue de chantaje emocional y se asegura un lugar en el viaje. El personaje de doña Lolita en realidad reclama su derecho al goce del jolgorio por encima del estigma de su edad y de su condición de madre y abuela. Porque ni siquiera sabe de qué se trata el evento. A ella solo le importa —la cosa del piquinique (picnic) y el arguende—. Al acampar, doña Lolita comienza a tomar pulque y a comer sin control hasta perder el conocimiento. Su nuera le acomoda la cabeza sobre una almohada y se va al encuentro de un admirador, mientras los amigos del hombre distraen al esposo. García deja atrás a la distinguida dama y al modelo de propiedad femenina posrevolucionaria.

⁵² Sobresale el caso de una pareja, visiblemente de clase alta que no pertenece al grupo social del campamento, que se dedica a comer y a acariciarse completamente alienados del resto de los personajes de la película. Lo que indica que todos los estratos sociales comparten las mismas pasiones, pero el sistema de castas mexicano continúa siendo impenetrable.



Figura 20

Vidal, Enrique. “*Mecánica Nacional*” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

Durante la noche las parejas iniciales sufren interesantes permutaciones mientras la abuela Lolita se encuentra en un estado grave de salud por una severa indigestión o por una congestión alcohólica. Ninguno de los remedios, ni brujerías funciona y doña Lolita muere. Se arma un gran espectáculo melodramático alrededor del cadáver de la abuela pero, se dispersa cuando finalmente pasan los automóviles de la carrera. Finalmente el hijo transporta a doña Lolita en su propio automóvil y nuevamente se propicia el carnaval popular porque “[i]n the mist of the massive traffic jam,

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

they use the dead woman's propped up body as a way to gain enough sympathy from the other drivers to cut their way through the stalled care in a hilarious parody of a funeral cortege" (Foster 60).

El cuerpo de doña Lolita había sido adornado como una figura religiosa que alude a las peregrinaciones populares en las cuales se combina el fervor religioso con el gusto por el relajo. Y en este caso, la veneración de la madre del cine mexicano se confunde con la carnavalesación de la representación de la irreverencia que caracteriza a la cultura popular mexicana. Es por esta razón que la desacralización del cadáver de García representa la transición entre la popularidad de la utopía social posrevolucionaria del cine de la época de oro hacia un cine que explora el cinismo para emitir mordaces críticas sociales. Al mismo tiempo, esta transición también le ofrece a García la oportunidad de mostrar a un personaje que renuncia a su opresiva santidad. García hace a su personaje partícipe de la satisfacción de las necesidades básicas del ser humano, obviamente de los excesos y de sus vicios. Y de esta forma traduce su acostumbrada representatividad de una distinguida dama de cierta edad a una vieja borracha, malhablada que muere de empacho. Consecuentemente, el mito materno posrevolucionario en el imaginario popular da paso a la irreverencia de un personaje mundano que se integra a la pintoresca cultura popular mexicana.

Foster observa que Alcoriza se da a la tarea de trazar un distanciamiento entre su trabajo y las producciones del cine de la época de oro mediante la desmitificación de sus personajes. Además del personaje de Sara García, Foster nota el caso de Manolo Fábregas "whose film and stage career has consisted mainly of roles as suave and sophisticated types, thoroughly at home in drawing rooms and elegant boudoirs" (58-59) y en *Mecánica popular* interpreta a un mecánico rudo y malhablado. Establecer este distanciamiento resulta ser una constante en el trabajo de Alcoriza (segmento *Esperanza*), la cual se extiende hacia *Fe, Esperanza y Caridad* (1974). Este es un largometraje integrado por tres diferentes historias de tres mujeres que cuestionan la supervivencia de las tres virtudes teológicas⁵³, cuando se lidia con la crudeza de la injusticia social aún en un país que se dice profundamente católico. Para la realización de esta película también se

⁵³ Las cuales son depositadas en los católicos mediante el sacramento del bautizo y se mantienen por la oración y el cumplimiento de las leyes canónicas eclesiásticas.

unen a la estética Alcoriza, Alberto Bojórquez en la dirección de *Fe* y Jorge Fons en *Caridad*.



Figura 21

Luis Alcoriza. “Muerte por empacho y congestión alcohólica.” *Mecánica nacional*. Producciones Escorpión, 1972. Captura de pantalla de la autora.

En el fragmento *Fe* se observa a (Fabiola Falcón) como Teresa, una mujer dispuesta al sacrificio por la salud de Filogonio (Beto el boticario), su marido y padre de sus hijos. La mujer emprende una penosa travesía para ver al Señor de Chalma y pedirle el milagro de la recuperación de su esposo. Sin embargo, como parte de las vejaciones que se justifican mediante su fe, es violada en el camino por Artemino (Armando Silvestre) y hasta por un ciego personificado por Frenando soto “Mantequilla”. Además de la desmitificación de los personajes del cine de oro resalta la contradicción entre el fervor religioso y la barbarie mexicana, combinados en imágenes esperpénticas que incluso sugieren la erotización del dolor que se presenta por igual para el deleite de los hombres que de las mujeres.

De hecho, las imágenes de los campamentos nocturnos de *Fe* recuerdan a la gran fiesta-orgía de *Mecánica nacional*, que a su vez alude el fervor

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

religioso de la fiesta guadalupana. En *Los rituales del caos* (1995), Monsiváis puntualiza la relajación del fervor religioso en las madrugadas que separan las arduas peregrinaciones diurnas.

En la madrugada, algunos chavos se niegan a dormir, qué extraordinaria la noche en vela y qué divertido el estar juntos repartiéndose las convicciones. Y el objetivo central persiste aunque las conversaciones se desvíen por las veredas de los romances, las novias pasadas, los espectáculos, el trabajo cierto o soñado, las enfermedades, las fiestas de fin de año. Nada en los diálogos parece sacramental, y a su manera todo debe serlo, así el extraño no lo perciba. [...] En el atrio, en la espera de la explosión del amanecer, el relajo y el respeto son formas—aletargadas—de la misma trascendencia. (52)

La confusión entre el fervor y la satisfacción del placer se expresa en la conclusión de este segmento, en el cual teresa es recibida como una santa y se compromete a repetir la peregrinación el año siguiente.

En *Esperanza* un joven faquir cae víctima de la comercialización de la fe, la cual se convierte en un espectáculo grotesco que deja ver la falsedad de los discursos religiosos oficiales. Gabino (Milton Rodríguez) se hace crucificar como parte de un espectáculo de curiosidades porque quiere comprarle una casa a su doña Lolita (Anita Blanch) su “devota” madre, quien solo está interesada en el dinero que su hijo le pueda dar. Al paso de los días Gabino se enferma gravemente porque la mala calidad de los clavos y se supone que muere al final como un mártir de una causa vacía.

La película concluye con el segmento *Caridad* en el que participa Sara García como una vieja millonaria que expresa su fe cristiana mediante generosos donativos a las alcancías de los santos y los pobres. En un arranque espontáneo de generosidad le pide a su chofer que la lleva a donde pueda hacer extensiva su caridad hacia los niños. Según declara la mujer, no importa en donde sea, siempre y cuando se pueda hacer el bien. El chofer obedece y la lleva al Capulín, una de las tantas ciudades perdidas que bordean la periferia de la ciudad de México. Al llegar se encuentran con un grupo de chiquillos que juegan al fútbol. La anciana se enternece y le dice a su chofer que son divinos y los llama hacia el carro. Sin embargo, el encanto inicial se rompe en cuanto los chicos se pelean por recuperar las monedas

que la bondadosa anciana arroja desde su carro en el terreno lodoso en donde jugaban los chicos. La mujer no soporta la confrontación con la realidad de la miseria y le pide a su chofer que la saque de ese lugar. El elegante carro se aleja para devolver a la anciana a su mansión, mientras los chiquillos quedan sumidos en el caos por la pelea por las monedas.

Lo que ocurre a continuación es una crítica hacia el paternalismo gubernamental (PRI), heredero de la Revolución Mexicana, disfrazado mediante un discurso socialista en la década de los 70, así como la manipulación de la iglesia al servicio de un estado supuestamente laico. En las siguientes escenas se observa a uno de los chiquillos regresar a su casa en donde Eulogia (Katy Jurado), intenta sacar el agua que inunda su humilde vivienda. Eulogia reacciona violentamente al percatarse del estado de su hijo y agrede al otro chiquillo que lo había atacado. Mientras tanto Cuca (Estela Inda), la otra madre se encuentra en el microcosmos social del lavadero cuando le avisan que Eulogia le está pegando a su hijo. Cuca corre al rescate de su hijo y se enfrasca en una lucha a golpes con Eulogia. La solidaridad del lavadero se hace presente y las otras mujeres ayudan a Cuca a agredir a Eulogia. Después de la pelea, Jonás (Julio Aldama) el marido de Eulogia decide tomar venganza por la afrenta a su familia y busca a Jacobo (Pancho Córdova) el marido de Cuca para reclamarle por los actos de su mujer. Jonás es evidentemente más joven y fuerte y golpea brutalmente a Jacobo hasta que éste se percata que tiene una cuchilla de trabajo (Jacobo es zapatero) en la mano y se la entierra en un costado a Jonás acabando con su vida y con la pelea.

Jacobo intenta escapar pero es apresado. En el ministerio público Jacobo se encuentra envuelto en la confusión de la palabrería burocrática que consiste en el uso excesivo de tecnicismos legales que esconden la ineficiencia de la administración pública. Por otra parte, Eulogia también se encuentra atrapada en un vaivén entre las instituciones de gobierno para que le entreguen el cadáver de su marido. Al final de la historia no se sabe si Eulogia obtiene finalmente el cadáver de su esposo o si Jacobo es condenado a prisión. Este segmento termina con los dos chiquillos, hijos de Eulogia y Cuca reconciliándose. Por lo que la reflexión final lleva a pensar que si tan solo no se le hubiera ocurrido a la generosa dama (García) pasar por ese vecindario para arrojar monedas a los chicos la secuencia de eventos desastrosos que destruyeron la vida de estas dos familias se hubiera podido evitar. De esta forma se confirma que el ciclo de violencia que acompaña la desesperación de la miseria no es el origen del estancamiento del país, como

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

se había sugerido en *Los olvidados* (1950), sino la consecuencia de la corrupción, la falta de educación y la deshumanización de las instituciones de gobierno.

Sobresale el hecho de que el personaje de García no tiene nombre porque representa a la tradición de la hegemonía religiosa y política mexicana. Aparece en una mansión rodeada de retratos de las figuras fundacionales de la Independencia, seguida por las imágenes religiosas, y posteriormente rodeada de los mendigos que la bendicen por su caridad. Sin embargo, cuando se encuentra fuera de su mansión o del atrio de la iglesia, entonces muestra terror por la crudeza de la miseria y prefiere evadirla. Sin embargo, su presencia impacta toda la dinámica del barrio marginal, un fenómeno del que nunca se da por enterada porque tiene la posibilidad de regresar a la seguridad de su mansión. Antes de su llegada los chiquillos jugaban armoniosamente y después de su partida se enfrascan en una lucha despiadada para recoger las migajas que la anciana les ha arrojado desde su lujoso vehículo. García deja atrás a la bondad de la madre solterona lesbica de *El papelerito* (1951) para dar vida a una de tantas damas de la alta sociedad que ejercen su caridad sin salir de su alineamiento social. La frialdad ante el dolor humano que demuestra este personaje contrasta con las cálidas muestras de ternura de sus personajes de madre del cine de la época de oro. Si bien la intensión de Fons al elegir a doña Sara García para este rol puede ser el de demostrar los vacíos discursivos posrevolucionarios naturalizados mediante el cine de la época de oro, nuevamente le ofrecen a García la oportunidad de desajenarse una vez más de su propia mitología.

Esta liberación se prolongó hasta los últimos años de su vida, incluso hasta la reconciliación de la santa madre del cine con la mala mujer en *La vida difícil de una mujer fácil* (1979) en donde doña Amalia (García) da un trato humano y sin perjuicios a Violeta (Sasha Montenegro), una prostituta que reside en el mismo edificio que la anciana y su nieto. Un día Violeta amanece muerta en su departamento y las únicas que se compadecen de su muerte son doña Amalia y otra compañera prostituta, porque los vecinos inmediatamente se quieren apoderar de las cosas de Violeta. Comienzan las averiguaciones y va emergiendo una faceta de Violeta en la que hacía el bien desinteresadamente. Pero lo que sobresale es la amable interacción en escena entre doña Amalia y Violeta, quien acude a la prostituta por primera vez para contratar sus servicios para su nieto y después se desarrolla una cálida amistad entre las dos mujeres. De esta forma, doña Sara también le devuelve la humanidad a la carne malograda de la puta mexicana.



Figura 22

José María Fernández Usáin. “La época de oro y el cine de ficheras se encuentran.” *La vida difícil de una mujer fácil*. Conacite Dos, 1979. Captura de pantalla de la autora.

Esta reconciliación con la libertad sexual de la mujer se extendió hasta *Sexo vs Sexo*, la última película de la actriz en donde interpreta a una *bouncer* o saca-borrachos en un club nocturno, instalado en el apogeo del cine de ficheras. En esta película el personaje de García también prescinde de un nombre pero, no de la compañía de una bella mujer que la transporta en una silla de ruedas, mientras manipula el sentimentalismo de los clientes para que salden sus cuentas y mantengan el orden. Doña Sara García se quita la piel de la madre iconográfica del cine nacional y así concluye su carrera; una trayectoria mítica nacional caracterizada por una hábil reversión discursiva del statu quo que daba la apariencia de perpetuar.

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana



Figura 23

Víctor Manuel Castro. “La abuelita sacaborrachos en *Sexo vs sexo*.” *Sexo vs sexo*. Producciones Virgo, 1980. Captura de pantalla de la autora.

EN CONCLUSIÓN

La carrera de Sara García inicia con la firme decisión de incursionar en un mundo alejado de las buenas costumbres de la época y culminó nuevamente con la determinación de desmitificar su posición privilegiada en la conciencia popular de su público. Su presencia se convirtió en un elemento distintivo del cine de la época de oro. De tal forma que al hablar del cine nacional, no se puede prescindir de la mítica imagen de doña Sara García. Sin embargo, cuando se aborda el tema surge el aspecto melodramático de sus personajes, los cuales contribuyeron a la construcción de la maternidad idealizada del discurso posrevolucionario o de la graciosa abuela machorra de la comedia Ranchera. Por ejemplo, Gustavo García y Aviña en *Época de oro del cine mexicano* (1997) explican que la caracterización de los personajes andróginos de Sara García son parte del legado de la visión de Ismael Rodríguez, la cual propició

la gradual elaboración del mayor mito de la cultura mexicana, por medio de un puñado de películas, cada una más audaz que la anterior, aunque reiterando una inversión de roles: la mujer virilizada (la abuela regañona de Los tres García, la mujer-hombre enamorada [Blanca Estela Pavón interpretando a Juan Simón] del delicado García poeta en *Vuelven los García*; la niña empistolada y escupidora [la Tucita, el mismo personaje que aparece en *Dicen que soy mujeriego*] de los tres huastecos). (37)

La visión de Ismael Rodríguez ciertamente abre un espacio para la exploración de las fisuras al discurso posrevolucionario de heteronormatividad forzada. No puede olvidarse que Rodríguez constantemente fragmenta el cuerpo masculino en la figura del ídolo nacional Pedro Infante; tampoco se puede pasar por alto la integración de personajes queer en sus películas. Sin embargo, la problematización de la representación gráfica de los personajes convencionales de Sara García no se limita a una sencilla reversión de género. Porque en este caso, García bien hubiera pertenecido al grupo de actrices que negociaban la adopción de la masculinidad mientras el hombre les devolvía su feminidad o bien saldaban alguna desavenencia

personal que siempre involucraba a un hombre. De esta forma, García hubiera perpetuado la división binaria de género.

Por el contrario, García construyó una performatividad queer que funcionaba paralelamente con la representación y caracterización de personajes femeninos convencionales. Y de esta forma pudo exponer las fisuras al discurso posrevolucionario heteronormativo, nacionalista y supuestamente progresista. Ahora bien, la performatividad queer de García no se limitó a la reversión del binario del género, sino que rebasó la dicotomía abriendo un tercer, cuarto o quinto espacio para comprender el género como una manifestación de la experiencia humana que no puede supeditarse a un binario porque un binario no basta para clasificar su diversidad.

Carlos Monsiváis, otro gran conocedor del cine nacional explora la figura de Sara García como un personaje unidimensional que sobrepasa su propia humanidad y vive en el plano de lo simbólico. Monsiváis enfatiza que la teatralidad que rodea a la maternidad en el cine se erige como una

renuncia a la mentalidad independiente, Sara García, múltiple madre y abuela, es el ejemplo inconmensurable. No es mujer, ni amiga, ni ciudadana, ni profesionista, ni siquiera ama de casa; es de manera simple y totalizadora, la Madre, ya en lo simbólico sin estructura corpórea, la de existencia vicaria, la que sólo pierde su carácter institucional si anhela vida propia. (*Misógino feminista* s/p)

Efectivamente, a lo largo de la primera etapa de su carrera la artista se dedica a la construcción en pantalla de un personaje cuya existencia únicamente se justifica por su función de madre. Pero una vez que García logra la consagración de su personaje de madre por antonomasia del cine nacional entonces se observa la integración de una performatividad queer en la representación de personajes convencionales que problematizan la naturalización de la heteronormatividad.

Entonces se erige como una mujer soltera que materializa la estabilidad de la maternidad lésbica como alternativa al fracaso de la familia heterosexual; García también es una cómplice que encarna un discurso sáfico de resistencia patriarcal y conforma un continuum lésbico en la convivencia entre iguales; igualmente es la patrona de un rancho que funciona como un microcosmos en el que se expone el vacío discursivo que sustenta el privilegio de género masculino y hasta se erige como la camarada que se

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

embarca en una competencia entre iguales con Pedro Infante, el macho mexicano por antonomasia. Y ya durante la última etapa de su carrera cinematográfica ella misma se deshace de su carácter institucional y mitológico mediante la desmitificación del ideal de madre posrevolucionaria del cine de la época de oro y de paso se libera de la opresión de su propia iconografía al recuperar su cuerpo imperfecto de su propia leyenda.

Por lo consiguiente, para lograr una exploración más justa del impacto de esta actriz y la evolución de sus personajes es necesario sobrepasar su iconografía de madre o abuelita de cabecita blanca para lograr desdoblarse las múltiples capas discursivas que se sobreponen entre la caracterización de personajes femeninos convencionales y una performatividad queer que fragmenta las narrativas que estos mismos personajes estaban destinados a perpetuar. La audacia de Sara García fue la constante que forjó su carrera, desde su atrevida decisión de convertirse en actriz, hasta la auto-mutilación de su dentadura evidencian a una actriz queer por excelencia que buscaría espacios para permear sus propias perspectivas en una industria cinematográfica restrictiva para cualquier otra actriz pero no para doña Sara García.

Como resultado de su disciplina, maestría en su oficio de actriz y una hábil mente empresarial García se convirtió en una de las artistas más influyentes en la industria mexicana. Sin importar que sus personajes maternos se consideraran como papeles de reparto, doña Sara García los elevó al nivel de protagonistas al lado de las grandes divas y los galanes inmortales. De esta forma se fincó su propio espacio en el *star system* mexicano, en el cual no existe ninguna otra madre con las características de García. Asimismo, la iconografía de García se mimetiza en primera instancia con la tradición nacionalista y posteriormente con la nostalgia por la época dorada del cine mexicano, el cual continúa vigente en las generaciones actuales.

El cine de la época de oro ya no tiene la fuerza para continuar proyectando el discurso posrevolucionario, pero aún es un símbolo de identidad nacional. Y sus figuras continúan provocando fascinación en el público y en los estudiosos de este período en el desarrollo del cine mexicano. Especialmente, porque tanto en México, como en las cadenas de televisión hispana en los Estados Unidos existen retransmisiones periódicas de las películas más representativas de la época dorada. De esta forma, las nuevas generaciones reconocen la imagen de Sara García como la abuelita del cine mexicano. Probablemente no tienen un profundo conocimiento sobre el

impacto de esta actriz en la industria mexicana pero, perciben su importancia durante la merienda diaria⁵⁴ al encontrarse con su imagen como símbolo de la tradición. Esta es la imagen de una anciana de blanca cabellera, lentes dorados redondos deslizados hasta la nariz y con una sonrisa que a la vez que invita a disfrutar de la experiencia de un rico chocolate caliente, también sostiene una mirada picara que insinúa la presencia de una abuela no convencional que tiene mucho que decir.



Figura 24

Vidal, Enrique. “Los tres García” SEDECULTA, Biblioteca Virtual de Yucatán, Acervo de la BVY. Fotograma. 9 mayo 2017. Web.

⁵⁴ La merienda se sirve en la tarde y consiste de una taza de chocolate caliente y pan dulce. La marca más popular entre los mexicanos radicados en la República y también entre los inmigrantes en los Estados Unidos es Chocolate Abuelita, distribuida por la compañía Nestlé. Esta compañía adoptó la imagen de Sara García desde 1973 y continúa empleándola hasta la fecha.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CITADAS

- Amor, Guadalupe. *Galería de títeres*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Impreso.
- . *Décimas a Dios*. 2ª ed. México D.F.: Tezontle, 1953. Impreso.
- . *Otro libro de amor*. México D.F.: Tezontle, 1955. Impreso.
- . *Poesías completas (1946-1951)*. Madrid: Aguilar, 1951. Impreso.
- . *Letanías*. México, D.F.: Domés, 1983. Impreso.
- . *El zoológico de Pita Amor: Ciento sesenta décimas*. México: V Siglos, 1975. Impreso.
- Álvarez Quintero, Serafín, and Joaquín Álvarez Quintero. *Pípiola*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1917. Impreso.
- Alzate, Gastón Adolfo. *Negotiating the Dissidence: Cultural Analysis of the Theater Work of Jesusa Rodríguez and Astrid Hadad*. Diss. Arizona State University, 1997. Ann Arbor: ProQuest/UMI. AAT 9734772. Web. 5 Dec. 2013.
- "Anécdotas de una gran actriz". *Somos*. 01 Oct 2000: 18-35. Impreso.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London; New York: Verso, 2006. Impreso.
- Anderson, Kristen. "'Have Women a Sense of humor?'" Comedy and Femininity in Early Twentieth-Century Film". *Velvet Light Trap* 68 (2011): 35-46. Web. 5 Dec. 2013.
- Argente, Héctor. "Una mirada a la intimidad de Sara". *Somos* 01 Oct 2000: 82-83. Impreso.
- Aviña, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México, D.F.: Océano, 2004. Impreso.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. 4ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.
- Barajas, Rafael. "La patria dolorida. Imágenes de un periodo turbulento (1821-1909)". *Nexus*. 01 jul 2010. Web. 5 Dec. 2013.
- Barbosa, Araceli. "Nahui Olin: el deseo desnudo". *Placeres en imagen, fotografía y cine eróticos 1900-1960*. Ed. Ángel Miquel. Cuernavaca: Sin nombre, 2009. 193-204. Impreso.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Impreso.
- Basinger, Jeanine. *The Star Machine*. New York: A.A. Knopf, 2007. Impreso.
- Bennett, Judith M. "'Lesbian-Like' and the Social History of Lesbianisms". *Journal of the History of Sexuality* 9.1/2 (2000): 1-24. Impreso.

- Berg, Walter. "Cultura popular en México: ¿una identidad no deseada? (A propósito de "La hora de la tradición" de Carlos Monsiváis)". *Imágenes en vuelo, textos en fuga: identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 27-40. Impreso.
- Berman, Sabina. *Entre villa y una mujer desnuda*. México: El Milagro, 1994. Impreso.
- Blair, Kathryn. "Un sueño realizado". *Antonieta Rivas Mercado*. Ed. Sandra Benito y Alejandra Cortés. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2008. 19-38. Impreso.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993. Ebook.
- . *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997. Impreso.
- . Butler, Judith. *Undoing Gender*. Psychology Press, 2006. Ebook.
- Carlson, Marvin A. *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2006. Impreso.
- Campobello, Nellie. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. México, D.F.: Era, 2000. Impreso.
- . *Obra reunida*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Casona, Alejandro. *La tercera palabra*. 18ª ed. Madrid: EDAF, 2009. Impreso.
- Ceballos, Edgar. "Actriz con temple, señorío y gracia". *Somos*. 01 Oct 2000: 62-69. Impreso.
- Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa". *Feminist Literary Theory*. Ed. Mary Eagleton. 3ª ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. 311-13. Impreso.
- Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México, D.F.: Clío, 1996. Impreso.
- Dirección General de Publicaciones y Bibliotecas, Secretaría de Educación Pública. *El estridentismo: memoria y valoración*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. Impreso.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies*. London: MacMillan Education LTD., 1986. Impreso.
- . *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. 2ª ed. New York: Routledge, 2003. Impreso.
- . *Stars*. 2ª ed. London: BFI Publishing, 1998. Impreso.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- . *The Culture of Queers*. London; New York: Routledge, 2002. Impreso.
- . "The White man's muscles". *Race and the Subject of Masculinities*. Durham: Duke UP, 1997. 286-314. Impreso.
- Elba, Marta. "Debilidades, aficiones y predilecciones de los astros," *Cinema Reporter*, 11 Ene. 1947: 6-7. Impreso.
- Ellis, Havelock, *Sexual Inversion*. Philadelphia: F. A. Davis, 1915. Impreso.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama". *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit, Michigan: Wayne State U P, 1991. 68-92. Impreso.
- Faderman, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*. New York: Columbia U P, 1991. Impreso.
- Field, Michael. *Long Ago*. London: G. Bell and Sons, Ltd, 1889. Impreso.
- Foster, David, and David Foster. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: U of Texas P, 2002. Impreso.
- . "Of Gay Caballeros and Other Noble Heroes". *Visual Communication: Urban Representations in Latin America*. Porto Alegre: Editoraplus.org, 2008. 139-86. Web. 29 Dec. 2013. <http://www.javeriana.edu.co/redicom/documents/visual_communication.pdf>.
- . *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. Austin: U of Texas P, 2003. Impreso.
- Foster, Merlin. *Los Contemporáneos 1920-1932: perfil de un experimento vanguardista mexicano*. México D.F.: De Andrea, 1964. Impreso. Colección Studium 46.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1962. Impreso.
- Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown Publishers, 1988. Impreso.
- García, Alberto. *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid: Akal/Universitaria, 1981. Impreso.
- García, Gustavo y José Felipe Coria. *Nuevo cine mexicano*. México: Clío, 1997. Impreso.
- García, Gustavo y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997. Impreso.
- García, Leonardo. "El espejismo sobre el espejo: la mitología del cine mexicano". *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México D.F.: Aguilar Nuevo Siglo, 1995. 225-29. Impreso.

- García, Néstor. "Modernismo sin modernización". *Revista Mexicana de Sociología* 51.3 (1989): 163-89. Impreso.
- García, Sara. Entrevistada por Félix Sorbo. *Universidad de Monterrey*. Estudios mexicanos sociedad y cultura. 13 feb. 2008. Web. 21 sep. 2012 <http://ocw.udem.edu.mx/cursos-de-profesional/estudios-mexicanos-sociedad-y-cultura/modulo-4-1/Transcript_Entrevista_Sara_Garcia.html>
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. 6ª ed. México: Compañía General de Ediciones, 1965. Impreso.
- . *La sombra del caudillo*. Madrid: Editorial Castalia, 2002. Print.
- . *Memorias de Pancho Villa*. México: Compañía General de Ediciones, 1966. Impreso.
- Habana de los Santos, Misael. "Carlos Monsiváis, un contemporáneo a des-tiempo". *Edu@upn.mx Revista Universitaria*. Universidad Pedagógica Nacional, 2010. Web. 30 mayo 2013.
- Hall, Linda. *Dolores del Río: Beauty in Light and Shade*. Stanford: Stanford UP, 2013. Impreso.
- Hall, Radclyffe. *The Well of Loneliness*. London: Jonathan Cape, 1928. Impreso.
- Hanson, Ellis. "Technology Paranoia and the Queer Voice". *Screen* 34 (1993): 137-61. Impreso.
- . "Undead in Fuss". *Inside/out*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991. 324-40. Impreso.
- Hequembourg, Amy L. "Becoming Lesbian Mothers". *Journal of Homosexuality*. 53.3 (2007): 153-180. Impreso.
- Herreman, David. "Félix Sordo". *Checoblog*. S.p., 07 Oct 2010. Web. 11 Feb. 2014. <<http://checoblog.blogspot.com/2010/10/felix-sordo.html>>.
- "Historia del cine." Wikipedia. Wikimedia Foundation, 6 dic. 2012. Web. 8 dic. 2012. [http://es.wikipedia.org/wiki/Historia del cine](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine)
- Hurtado, Guillermo. "Zea: existencia, moral y revolución". *Homenaje a Leopoldo Zea*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. México D.F.: UNAM, 2006. 33-50. Impreso.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- Izaguirre Fierro, Rosario Olivia. *El cine mexicano, la otra escuela: educación y valores en las películas mexicanas*. Buenos Aires: Elaleph.com, 2009. Impreso.
- Jagose, Annamarie. *Lesbian Utopics*. New York: Routledge, 1995. Impreso.
- . *Queer Theory, an Introduction*. New York: NY U P, 1996. Impreso.
- James, Henry. *The Bostonians*. London: MacMillan, 1886. Impreso.
- Jeffreys, Sheila. *The Spinster and Her Enemies: Feminism and Sexuality, 1880-1930*. Melbourne: Spinifex Press, 1997. Impreso.
- Jiménez, Julio. "El afeminamiento en la literatura mexicana". *El universal* [México D.F.] 21 Dec. 1924. Impreso.
- Jowett, Garth, James M. Linton. *Movies as Mass communication*. 2ª ed. Newbury Park. CA: Sage, 1980. Impreso.
- Kahlo, Frida. *Dos mujeres*. 1928. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- . *La cama volando*. 1932. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- . *La columna rota*. 1944. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- . *Las dos Fridas*. 1939. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- . *Recuerdo de una herida abierta*. 1938. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- . *Unos cuantos piquetitos*. 1935. *Fridakablofans.com*. Web. 6 Dec. 2013.
- Kaplan, Louise J. "Fits and Misfits: The Body of a Woman". *American Imago* 64.824 (1993): 457-80. Impreso.
- Lamas, Martha. "¿Madrecita Santa?". *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México D.F.: Aguilar Nuevo Siglo, 1995. 173-78. Impreso.
- Lanser, Susan S. "Befriending the Body: Female Intimacies as Class Acts". *Eighteenth-Century Studies* 32.2 (1998): 179-98. Impreso.
- . "Sapphic Picaresque, Sexual Difference and the Challenges of Homo-Adventuring". *Textual Practice* 15.2 (2010): 251-68. Web. 29 Dec. 2013.
- Lindenmeyer, Antje. "Spectacular Lesbians: Discourses of Same-Sex Desire from the Renaissance to the Present". *Sexualities*. 6.1 (2003): 95-103. Web. 6 Dec. 2013.
- Loaeza, Guadalupe. *En el clóset*. México D.F.: Ediciones B, 2011. Impreso.
- López, Ana M, "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*. Ed. John King y Ana del Sarto. London: Durham: BFI, 2004. 147-63. Impreso.
- López y Fuentes, Gregorio. *¡Mi General! Novela Mexicana*. México: Botas, 1934. Impreso.
- . *Tierra: la Revolución agraria en México*. México, D. F.: Editorial México, 1933. Impreso.

- Lowe, Sarah. *Tina Modotti Photographs*. New York: Harry N. Abrams, 1995. Impreso.
- Lowe, Sarah M., et al. *Tina Modotti & Edward Weston: The Mexico Years*. London: New York: Merrell, 2004. Impreso.
- Madsen, Axel. *The Sewing Circle. Hollywood's Greatest Secret: Female Stars Who Loved Other Women*. New York: Carol Publishing Group, 1995. Impreso.
- Malvido Arriaga, Adriana. *Nahui Olin: la mujer del sol*. México: Diana, 1993. Impreso.
- Marcus, Sharon. *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*. Princeton: Princeton UP, 2007. Impreso.
- . "Comparative Sapphism". *The Literary Channel*. Ed. Margaret Cohen y Carolyn Dever. Princeton: Princeton U P, 2002. 251-85. Impreso.
- Marshall, Barbara, and Stephen Katz. "From Androgyny to Androgens: Resexing the Aging Body". *Age Matters: Realigning Feminist Thinking*. Ed. Toni M. Calasanti y Kathleen F. Slevin. New York: Routledge, 2006. 75-98. Impreso.
- Martínez, José Luis. "El momento literario de Los Contemporáneos". *Letras Libres*, marzo 2000: 60-62. Impreso.
- McKee, Robert. "'Las inseparables' and Other Early Traces of Modern Mexican Lesbianism". *Confluencia* 20.2 (2005): 98-111. Web. 6 Dec. 2013.
- . *Mexican Masculinities*. Minneapolis, MS: U of Minnesota P, 2003. Impreso.
- McLellan, Diana. *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. New York: LA Weekly Books, 2000. Impreso.
- Monsiváis, Carlos, Carlos Bonfil. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro, 1994. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "Función corrida (El cine mexicano y la cultura popular urbana)". *Los estudios culturales en México*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003. 261-95. Impreso.
- . "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México". *Posmodernidad en la periferia: Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag, 1994. 134-58. Impreso
- . "La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo". *Debate feminista*. 30 (2004): 157-73. Impreso.
- . *Las leyes del querer*. México: Aguilar, 2009. Impreso.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- . "Los 41 y la gran redada". *Letras Libres* 40 (2002): 22-8. Impreso.
- . *Los rituales del caos*. México D.F.: Era, 1995. Impreso.
- . *Misógino feminista*. México D.F.: Océano, 2013. Libro electrónico.
- . Prólogo. *La estatua de sal*. Salvador Novo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Web.
- . *Que se abra esa puerta: crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México D.F.: Paidós Mexicana, 2010. Libro electrónico.
- . *Rostros del cine mexicano*. México D.F.: Américo Arte Editores con la colaboración del Consejo para la Cultura y las Artes (CONACULTA) 1999. Impreso.
- . *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*. 2ª ed. México, D.F.: Era, 2004; 2000. Impreso
- . "Tres funciones al día (Etapas de la cultura popular en México y América Latina)". *Imágenes en vuelo, textos en fuga: identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 15-23. Impreso.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: U of Texas P, 2006. Impreso.
- Müller, Christa. "Mujeres, hombres y otros sexos". *Juchitán, la ciudad de las mujeres*. Ed. Veronika Bennholdt-Thomsen. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 1997. Impreso.
- Muñoz, Fernando. *Sara García*. México, D.F.: Clío, 1998. Impreso.
- Muñoz, Rafael Felipe. *Se llevaron el cañón para Bachimba*. Buenos Aires: Espasa-Calpe argentina, 1941. Impreso.
- . *Vámonos con Pancho Villa!* Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Impreso.
- Museo Nacional de Culturas Populares. *El país de las tandas: teatro de revista, 1900-1940*. Coyoacán: El Museo, 1984. Impreso.
- Novo, Salvador. *El joven*. México D.F.: Empresas Editoriales, 1964. Impreso.
- . *La estatua de sal*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. Impreso.
- Nguyen, Athena. "Patriarchy, Power and Female Masculinity." *Journal of Homosexuality* 55.4 (2008): 665-83. Impreso.
- Ortiz, Alejandro. "José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela Chin Chun chan (conflicto chino) en 1904". *Tema y variaciones de literatura* 29 (2007): 47-57. Web. 5 Dec. 2013.
- Orozco, Héctor. "La venus jarocho". *Luna Córnea* 32 (2008): 28-9. Impreso.

- Owen, Gilberto. *Novela como nube*. México: Ediciones de Ulises, 1928. Impreso.
- Phillips, Mary, and Deborah Knowles. "Performance and Performativity: Undoing fictions of Women Business Owners". *Gender, Work and Organization*. 19.4 (2012): 416-37. Impreso.
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U of Texas P, 1993. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Las siete cabritas*. México D.F.: Era, 2000. Impreso.
- . *Las soldaderas*. México D.F.: Conaculta, 1999. Impreso.
- Quijano, Aurora Cortina. "Los congresos feministas de Yucatán en 1916 y su influencia en la legislación local y federal". *Anuario Mexicano de Historia del Derecho* 10 (1998): 159-92. Impreso.
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 5.4 (1980): 631-660. Impreso.
- Romero, José Rubén. *Mi caballo, mi perro y mi rifle*. 5ª ed. México: Porrúa, 1959. Impreso.
- . *Apuntes de un lugareño*. Barcelona: Núñez, 1932. Impreso.
- Rosas Lopategui, Patricia. *Óyeme con los ojos: de Sor Juana al siglo XXI: 21 escritoras mexicanas revolucionarias*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. Impreso.
- . *Nahui Olin: sin principio ni fin: vida, obra y varia invención*. Monterrey, Nuevo León, México D.F.: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011. Impreso.
- Rupp, Leila J. *Sapphistries: A Global History of Love between Women*. New York: New York U P, 2009. Impreso.
- "Santa". Películas del cine mexicano. Tecnológico de Monterrey, 20 sep. 2006. Web. 9 agosto 2012. <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/santa1.html>>
- Schuessler, Michael K y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*. México D.F.: Temas de Hoy, 2011. Impreso.
- Smith-Rosenberg, Carroll. "The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 1.1 (1975): 1-29. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Impreso.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- Torres Bodet, Jaime. *Primero de enero*. Madrid: Ediciones Literatura, 1935. Impreso.
- . *Prosperina rescatada*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931. Impreso.
- Tuñón, Julia "Cine y Cultura: La modernidad al servicio de la tradición en la trilogía de Ismael Rodríguez". *De la mofa a la educación sentimental: caricatura, fotografía y cine*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e historia, 2010. Impreso.
- . "El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en Los olvidados de Buñuel". *Iberoamericana*.11 (2003): 129-44. Impreso.
- . *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*. México D.F.: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998. Impreso.
- . *Women in Mexico: A Past Unveiled*. Austin: University of Texas Press, 1999. Impreso.
- Urquiza, Francisco Luis. *Tropa Vieja*. Populibros "La prensa", 1955. Web.
- Vargas, Margarita. "Las novelas de los Contemporáneos como "textos de goce"". *Hispania* 69.1 (1986): 40-44. Impreso.
- Varo, Remedios. *Catálogo razonado*. 4ª ed. México D.F.: Era, 2008. Impreso.
- Vidal, Rosario. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del estado de México (1895-1940)*. México, D.F.: Porrúa, 2010. Impreso.
- Villalobos, Liborio. *Las obreras en el porfiriato*. México D.F.: Casa Abierta al Tiempo/Plaza y Valdés, 2002. Impreso.
- Villaurrutia, Xavier. *Dama de corazones*. México: Empresas Editoriales, 1964. Impreso.
- Wald, Jenny. "Outlaw Mother". *Hasting Women's Law Journal* 8:1 (1997): 169-93. Impreso.
- White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana UP, 1999. Impreso.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. 6ª ed. México: Porrúa, 1965. Impreso.
- Zamora, Fernando. *Por debajo del agua*. Plaza & Janés Editores, S.A., 2002. Libro electrónico.
- Zurián, Tomás. "Nahui Olin: una mujer de los tiempos modernos". *Nahui Olin: una mujer de los tiempos modernos*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2ª ed. México: Museo Estudio Diego Rivera, 1993. Impreso.
- Zea, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano*. Vol. 2. México: Porrúa y Obregón, 1952. Impreso.

FILMOGRAFÍA

- Abí está el detalle.* Dir. Juan Bustillo Oro. Grovas-Oro Films, 1940. Filme.
- Allá en el Rancho Grande.* Dir. Fernando de Fuentes. Bustamante y Fuentes, 1936. Filme.
- Alma de sacrificio.* Dir. Joaquín Coss. Azteca Films, 1917. Filme.
- ATM: ¡A toda máquina!* Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1951. Filme.
- Aventuras de Tip-Top en Chapultepec.* Dir. Manuel Noriega, 1907. Filme.
- Azores para tu boda.* Dir. Julián Soler. Filmex, 1950. Filme.
- Cárcel de mujeres.* Dir. Miguel M. Delgado. Internacional Cinematográfica, 1951. Filme.
- Con los Dorados de Villa.* Dir. Raúl de Anda. Producciones Raúl de Anda, 1939. Filme.
- Corona de Lágrimas.* Dir. Alejandro Galindo. Alameda Films, 1968. Filme.
- Cuando los hijos se van.* Dir. Juan Bustillo Oro. Gravas-Oro México films, 1941. Filme.
- Cuerpo prestado.* Dir. Tulio Demicheli. Televisine S.A. de C.V., 1983. Filme.
- Decena trágica en México.* Dir. Salvador Toscano. 1913. Filme.
- Deseada.* Dir. Roberto Gavaldón. Producciones Sansón, 1951. Filme.
- Días de otoño.* Dir. Roberto Gavaldón. Clasa Film Mundiales, 1963. Filme.
- Dicen que soy mujeriego.* Dir. Roberto Rodríguez. Producciones Hermanos Rodríguez, 1949. Filme.
- Doña Bárbara.* Dir. Fernando de Fuentes. Clasa Film Mundiales, 1943. Filme.
- Doña Herlinda y su hijo.* Dir. Jaime Humberto Hermosillo. Clasa Film Mundiales, 1985. Filme.
- Dormitorio para señoritas.* Dir. Fernando Cortés. Diana Films, 1960. Filme.
- Dos tipos de cuidado.* Dir. Ismael Rodríguez. Cinematográfica Atlántida, 1953. Filme.
- El apando.* Dir. Felipe Cazals. Conacite, 1976. Filme.
- El automóvil gris.* Dir. Enrique Rosas. Azteca Films, 1919. Filme.
- El baisano Jalil.* Dir. Joaquín Pardavé. Filmex, 1942. Filme.
- El callejón de los milagros.* Dir. Jorge Fons. Alameda Films, CONACULTA e IMCINE, 1995. Filme.
- El cielo dividido.* Dir. Julián Hernández. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2006. Filme.
- El grito de Dolores.* Dir. Felipe Haro. 1907. Filme.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- El juicio de los hijos.* Dir. Alfredo B. Crevenna. Producciones Rosas Priego, 1971. Filme.
- El lugar sin límites.* Dir. Arturo Ripstein. Conacite, 1978. Filme.
- El lunar de la familia.* Dir. Fernando Méndez. Cinematográfica Continental, 1953. Filme.
- El papelerito.* Dir. Agustín P. Delgado. Estudios Churubusco Azteca S.A., 1951. Filme.
- El pecado de una madre.* Dir. Alfonso Corona Blake. Producciones Brooks, 1962. Filme.
- El proceso de las señoritas Vivanco.* Dir. Mauricio de la Serna. Cinematográfica Gravas, 1961. Filme.
- El rey del barrio.* Dir. Gilberto Martínez Solares. AS Films S.A., 1950. Filme.
- El secreto de la solterona.* Dir. Miguel M. Delgado. 1944. Filme.
- El viaje del señor Don Francisco I. Madero.* Dir. Guillermo Alba, Eduardo Alba, Salvador Alba y Carlos Alba. 1911. Filme.
- En defensa propia.* Dir. Joaquín Coss. Azteca Films, 1917. Filme.
- Evangeline.* Dir. Edwin Carewe. Edwin Carew Productions, 1929. Filme.
- Fe, Esperanza y Caridad.* Dir. Luis Alcoriza, Alberto Bojórquez y Jorge Fons. Estudios Churubusco Azteca S.A. de C.V., 1974. Filme.
- Fiestas del centenario* Dir. Salvador Toscano. 1921. Filme.
- Fin de fiesta.* Dir. Mauricio Walerstein. Cima Films, 1972. Filme.
- Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1916.* Dir. Salvador Toscano. 1916. Filme.
- Honrarás a tus padres.* Dir. Juan Orol. Aspa Films, 1937. Filme.
- Il fuoco* Dir. Piero Fosco. 1915. Filme.
- Insurrección en México.* Dir. Guillermo Alba, Eduardo Alba, Salvador Alba and Carlos Alba. 1911. Filme.
- Jinetes de la Llanura.* Dir. Alberto Mariscal. Cinematográfica Filmex S.A., 1966. Filme.
- Juana Gallo.* Dir. Miguel Zacarías. Producciones Zacarías S.A., 1961. Filme.
- La abuelita.* Dir. Raphael J. Sevilla, 1942. Filme.
- La bandida.* Dir. Roberto Rodríguez. Películas Rodríguez, 1963. Filme.
- La cabeza viviente.* Dir. Chano Urueta. Cinematográfica ABSA, 1963. Filme.
- La casa chica.* Dir. Roberto Gavaldón. Filmex, 1950. Filme.
- La casa del farol rojo.* Dir. Agustín P. Delgado. Producciones AGSA, 1971. Filme.
- La cucaracha.* Dir. Ismael Rodríguez. Películas Rodríguez, 1958. Filme.
- La decena trágica en México.* Dir. Salvador Toscano, 1913. Filme.

- La familia Pérez*. Dir. Gilberto Martínez Solares. Filmex, 1948. Filme.
- La generala*. Dir. Juan Ibáñez. Clasa Films Mundiales, 1971. Filme.
- La liga de las muchachas*. Dir. Fernando Cortés. Ultramar Films, 1950. Filme.
- La luz trípico de la vida moderna*. Dir. Ezequiel Carrasco, 1917. Filme.
- La malquerida*. Dir. Emilio Fernández. Cabrera Films, 1949. Filme.
- La momia azteca*. Dir. Rafael Portillo. Cinematográfica Calderón S.A., 1957. Filme.
- La monja alférez*. Dir. Emilio Gómez Muriel. Clasa Films Mundiales, 1944. Filme.
- La mujer del puerto*. Dir. Arcady Boytler. Eurindia Films, 1934. Filme.
- La otra*. Dir. Roberto Gavaldón. Producciones Mercurio, 1946. Filme.
- La oveja negra*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1949. Filme.
- La reina del mambo*. Dir. Ramón Pereda. Pereda Films, 1951. Filme.
- La soñadora*. Dir. Eduardo Arozamena. Azteca Films, 1917. Filme.
- La tercera palabra*. Dir. Julián Soler. Cinematográfica Filmex S.A., 1956. Filme.
- La tía de las muchachas*. Dir. Juan Bustillo Oro. Oro Films, 1938. Filme.
- La valentina*. Dir. Rogelio A. González. Cima Films, 1966. Filme.
- La vida difícil de una mujer fácil*. Dir. José María Fernández Unsáin. Conacite Dos, 1979. Filme.
- Las fiestas del centenario de la consumación de la Independencia de México (1921)*. Dir. Salvador Toscano. 1921. Filme.
- Las señoritas Vivanco*. Dir. Mauricio de la Serna. Cinematográfica Gravas, 1959. Filme.
- Las abandonadas*. Dir. Emilio Fernández. Films Mundiales, 1945. Filme.
- Lion of the Desert*. Dir. Moustapha Akkad. Falcon International Productions, 1981. Filme.
- Los desalmados*. Dir. Rubén Galindo. Cinematográfica Galindo, 1971. Filme.
- Los dinamiteros*. Dir. Juan García Atienza. Film Columbus, 1964. Filme.
- Los hijos de María Morales*. Dir. Fernando de Fuentes. Diana S.A., 1952. Filme.
- Los olvidados*. Dir. Luis Buñuel. Ultramar Films, 1950. Filme.
- Los tres García*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1947. Filme.
- Madame du Barry*. Dir. William Dieterle. Warner Brothers Burbank Studios, 1934. Filme.
- Madre Querida*. Dir. Juan Orol. Aspa Films, 1935. Filme.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

- María Candelaria*. Dir. Emilio Fernández. Films Mundiales, 1943. Filme.
- María Isabel*. Dir. Federico Curiel. Películas Rodríguez, 1968. Filme.
- Mater nostra*. Dir. Gabriel Soria. Producciones José Luis Bueno, 1936. Filme.
- Memorias de un mexicano*. Dir. Carmen Toscano. Fundación Carmen Toscano, 1950. Filme.
- Mecánica nacional*. Dir. Luis Alcoriza. Producciones Escorpión. 1972. Filme.
- Mi madre adorada*. Dir. René Cardona. 1948. Filme.
- Mi madrecita*. Dir. Francisco Elías. Arzos & Gene, 1940. Filme.
- Mi madre es culpable*. Dir. Julián Soler. Cinematográfica Filmex, 1960. Filme.
- Mis hijos*. Dir. René Cardona. Cinespano Corporation, 1944. Filme.
- Mommie Dearest*. Dir. Frank Perry. Paramount Pictures, 1978. Film.
- Muchachas de uniforme*. Dir. Alfredo B. Crevenna. Fama Films, 1951. Film.
- Mädchen in Uniform*. Dir. Leontine Sagan. Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931. Filme.
- Mis hijos*. Dir. René Cardona. Cinespano Corporation, 1944. Filme.
- No basta ser madre*. Dir. Ramón Peón. Vicente Saiso Piquer, 1938. Filme.
- Nosotros los pobres*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1948. Filme.
- Pablo y Carolina*. Dir. Mauricio de la Serna. Producciones Matouk, 1957. Filme.
- Pepe El Toro*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1953. Filme.
- Perfume de violetas*. Dir. Marisa Sistach. Centro de Capacitación Cinematográfica, 2001. Filme.
- Pistoleros de la Frontera*. Dir. Alberto Mariscal. Cinematográfica Filmex S.A., 1967. Filme.
- ¿Por qué nació mujer?* Dir. Rogelio A. González. Productora de Películas Sannen, 1970. Filme.
- ¿Que te ha dado esa mujer?!* Dir. Ismael Rodríguez. Películas Rodríguez, 1951. Filme.
- Queen Christina*. Dir. Rouben Mamoulian. Metro-Goldwyn-Meyer Studios, 1933. Filme.
- Ramona*. Dir. Edwin Carewe. Inspiration Pictures, 1928. Filme.
- Salón México*. Dir. Emilio Fernández. Clasa Film Mundiales, 1949. Filme.
- Santa*. Dir. Antonio Moreno. Compañía nacional productora de películas, 1932. Filme.
- Santo, el enmascarado de plata vs la invasión de los marcianos*. Dir. Alfredo B. Crevenna. Producciones Cinematográficas, 1966. Filme.

- Sexo vs sexo*. Dir. Víctor Manuel Castro. Producciones Virgo, 1980. Filme.
- Shanghai Express*. Dir. Josef von Sternberg. Paramount Pictures, 1932. Filme.
- Sor Juana Inés de la Cruz*. Dir. Ramón Peón. La Mexicana, 1935. Filme.
- Stella Dallas*. Dir. King Vidor. Samuel Goldwyn Company, 1937. Filme.
- Temporada de patos*. Dir. Fernando Eimbcke. CinePantera, 2004. Filme.
- The Celluloid Closet*. Dir. Rob Epstein. Sony Pictures Classics, 1995. Filme.
- Vámonos con Pancho Villa*. Dir. Fernando de Fuentes. Clasa Films, 1935. Filme.
- Vértigo*. Dir. Antonio Momplet. Clasa Films Mundiales, 1946. Filme.
- Un par de sinvergüenzas*. Dir. Julián Soler. Producciones Sotomayor, 1963. Filme.
- Una carta de amor*. Dir. Miguel Zacarías. Laguna Films, 1943. Filme.
- Ustedes los ricos*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1948. Filme.
- Vértigo*. Dir. Antonio Momplet. Clasa Films Mundiales, 1946. Filme.
- Veyre, Gabriel. "El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec." On line video clip. *Youtube*. 20 oct. 2010. 20 sep. 2012
- <http://www.youtube.com/watch?v=wRUUfug8Ix8>
- Viva Zapata!* Dir. Elia Kazan. 20th Century Fox Film, 1952. Filme.
- Vuelven los García*. Dir. Ismael Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1947. Filme.
- Y tu mamá también*. Dir. Alfonso Cuarón. Anhele Productions, 2001. Filme.
- Yo bailé con Don Porfirio*. Dir. Gilberto Martínez Solares. Clasa Film Mundiales, 1949. Filme.
- Yo soy tu padre*. Dir. Juan Bustillo Oro. 1927. Filme.
- Zorba, the Greek*. Dir. Mihalis Kakogiannis. 20th Century Fox Film, 1964. Filme.

TEATRO

- Chin Chun Chan. Conflicto chino en un acto y tres cuadros*. Por Elizondo, José y Rafael Medina. Teatro Principal, México D.F. 9 Abr. 1904. Performance.
- Cuando caen las hojas*. Por Amalia González Caballero. Dir. Ricardo Mutio. Teatro Ideal México D.F. 4 ago.1929. Performance.

**Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano,
abuela y lesbiana**

La gatita blanca. Por José Jackson y Emilio Capella. Teatro Principal. México D.F. 1907. Performance.

Mi abuelita la pobre. Dir. Luis Vargas. 1934. Performance.

TELEVISIÓN

Sara García: La abuelita del cine nacional. Dir. Juan Antonio de la Riva. Editorial Clío. Serie "México Siglo XX: El espectáculo", 1999. Televisión.

"*Sara García*". *La historia detrás del mito*. Tv Azteca: 06 mar 2010. Televisión.



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts and Humanities

Los Ángeles – Buenos Aires

2018

