

Silvia Pinal en el cine mexicano de los cincuenta

“Así ingresé al mundo de las chicas sexys”

Felipe Mera

RESUMEN

Durante la década de 1950 la creciente economía e industrialización del país marcaron un cambio social y cultural en la sociedad mexicana, sobre todo con el inicio de modelos económicos como el del desarrollo estabilizador. Producto de ello, en la década de 1950 surgió un cine mexicano de temáticas diferentes, más inclinado a atraer al público de clase media, a narrar historias que se desarrollaran en ámbitos urbanos y a contar con la participación de mujeres muy sensuales. Las cuales, más que campo, arrabal o barrio, debían sugerir una sensualidad más sofisticada, desbordante, de aires urbanos y tintes modernos. La actriz Silvia Pinal se erigió en aquel entonces como una de las principales estrellas de cine, representante de este paulatino cambio y de un nuevo ejercicio de la sensualidad en la pantalla cinematográfica, menos satanizado, mucho más moderno y de acuerdo con el México en transformación económica de aquellos años.

PALABRAS CLAVE: sensualidad, cine, Silvia Pinal, industrialización, ciudad.

ABSTRACT

During the fifties the growing economy and industrialization of the country marked a social and cultural change in Mexican society, especially with the onset of economic models of development as the stabilizer. Proceeds of this came in the fifty Mexican cinema of different issues, more inclined to attract the middle class public, to tell stories that were developed in urban areas and to have the participation of very sensual women. Those women, rather than field, suburb or neighborhood, should suggest a sophisticated sensuality, overflowing, in urban air and modern dyes. The actress Silvia Pinal was erected at that time as a major movie stars, representative of this gradual change and a new exercise in sensuality on movie screen, less demonized, much more modern and according to Mexico's changing economy of those years.

KEY WORDS: sensuality, film, Silvia Pinal, industrialization, city.

INTRODUCCIÓN

Hacia la década de 1950, nuestro país comenzó una ola de transformaciones sociales y culturales que la industrialización y modernización mundiales parecían exigir de acuerdo con los tiempos de la posguerra. Entrábamos en una nueva época de automóviles, ciudades, grandes fábricas y una población urbana que crecía a pasos agigantados. El cine de aquellos años no tardó en reflejar tales condiciones de vida en las historias contadas y en las innumerables estrellas que surgían, intentaban mantenerse o simplemente se apagaban.

De acuerdo con los nuevos tiempos, un nuevo público aparecía y, conforme a éste, una nueva variedad de personajes e historias vendrían a colación. Sin embargo, el éxito del cine nacional de la llamada “época de oro” sería una sombra constante detrás de las nuevas propuestas. Debido a ello, no existió en el cine de la década de 1950 una suficiente lejanía de lo hasta entonces convencional; así, en esta década advertimos en el panorama fílmico una creciente resistencia al cambio y una notable tendencia a sobreexplotar los éxitos pasados, predisposición que no era exclusiva de nuestra cinematografía y sí de muchos otros países.

Quizás por ello nuestro cine buscó matizar algunos de sus valores morales predominantes y los presentó a partir de la acción narrativa de sus personajes, valores casi siempre oficiales pero considerados acordes con los tiempos modernos. Asimismo, el cine se vio influido por las necesidades de un público juvenil que inconscientemente exigió modelar las características de los grandes personajes para lograr satisfacer sus imaginarios sociales.

Por ejemplo, a mediados de la década de 1950, la pantalla cinematográfica parecía aleccionar a la mujer sobre su identidad femenina e indirectamente sobre su sexualidad. Puede pensarse que las mujeres mexicanas atendieron en la medida de lo posible a las recomendaciones morales que se hallaban detrás de las historias melodramáticas del cine, pero a su vez debieron buscar personajes que satisficieran sus necesidades concretas, entre ellas las más desafiantes: las de la sensualidad y el erotismo.

De esta forma, la mujer comenzó a elaborar el paulatino cambio que para sí representaba la toma de su propia libertad y la conciencia de su sexualidad. En este sentido, los personajes que la actriz Silvia

Pinal interpretó en el cine durante la década de 1950, son una mera representación de la sensualidad femenina que el público mexicano elaboró en aquel entonces. Dicha elaboración fue construida en conjunto con los valores morales acordes al desarrollo económico del país, a la industria cinematográfica nacional y a las preocupaciones propias de cada director. El cine también explotó la belleza de Silvia Pinal bajo una profunda sugerencia sensual dada las necesidades propias del público femenino, y desde luego del masculino.

Este fenómeno puede deberse a la exploración psicológica del erotismo en la sociedad mexicana de la década de 1950. Y aunque ésta fue múltiples veces censurada, cortada o negada, dicha exploración fue llevada a cabo por todos, establecida tanto por el gobierno y la industria cinematográfica, así como por el público demandante de aquella época.

MÉXICO Y SU CINE EN LA DÉCADA DE 1950

Frente a todo ello es importante atender al contexto histórico de aquellos años. En cuanto a la economía, ésta se reconstruyó gradualmente después de la Segunda Guerra Mundial. Hubo un crecimiento económico en el ámbito mundial y el comercio internacional aumentó debido principalmente al Plan Marshall en Europa, por ello esta etapa de crecimiento de la economía mundial (especialmente de la estadounidense) fue continua y sin sobresaltos (Romero, 2008:158).

En México, al igual que en otros países de América Latina, la industrialización fue desarrollándose poco a poco, mientras que las naciones ya industrializadas volcaron todos sus recursos en abastecer sus respectivos mercados y por ello mostraron poco interés en lo que sucedía en otras economías. Las políticas económicas apuntaron a duplicar o triplicar la tasa de crecimiento mediante inversiones en maquinaria y equipo; por ello, gobiernos como el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se concentraron en hacer crecer el producto interno bruto, pensando que con ello el bienestar y el progreso también se alcanzarían. Fue mítica y muy conocida en el mundo entero la tasa de crecimiento de 6.5% anual que alcanzó México hasta la década de 1970 (Gollas, 2008:235). El optimismo fue generalizado.

Pero México no sólo se caracterizó por la industrialización y el crecimiento económico, el gobierno promovió también una notable tendencia moral, mostrando una imagen pública que se inclinó a la disciplina y al ahorro administrativo, lo que consistió en una especie de rechazo frente a la actitud despilfarradora de gobiernos anteriores.

Esta campaña de austeridad y recato fue confirmada en la Ciudad de México por el entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, también conocido como “el regente de hierro” por su actitud estricta y sus notables mejoras urbanas. Uruchurtu tomó medidas drásticas para apoyar el mejoramiento moral, cívico y material del que hablaba el presidente, ordenó el cierre de establecimientos nocturnos a la una de la mañana, así como una masiva clausura de lugares considerados “de escándalo”, entre ellos el famoso teatro Tívoli. Con ello pretendió adecentar la vida nocturna de México y retomar para la clase media el Zócalo y los alrededores de la capital, ya que también expulsó de ahí a los vendedores ambulantes. Asimismo, Ernesto P. Uruchurtu terminó el viaducto “Miguel Alemán Valdés”, entubó canales y ríos, convirtió a la calzada de Tlalpan en vía rápida y remozó algunos edificios antiguos (González, 2001:244).

Entre el impulso industrial de México, las grandes obras de infraestructura, y las mejoras cívicas y morales que aparentemente se hicieron, la sociedad debió sentirse pronto en medio de grandes cambios y transformaciones; el país, hasta hacía muy poco rural, pareció entrar, al menos en la capital, dentro de un mundo moderno y de grandes trazos urbanos. A ello contribuyó el hecho de que el 17 de octubre de 1953, para sorpresa de muchos, las mujeres mexicanas pudieron votar por vez primera.

Las luchas y reivindicaciones feministas se habían gestado en el país desde principios de siglo y aunque algunos especialistas opinan que más bien se trató de una concesión política de acuerdo con los tiempos pretendidamente modernos, lo cierto es que el voto femenino representó un gran paso en la historia democrática del país.

En cuanto al cine, nuestro país experimentó la etapa final de su llamada “época de oro”, y aunque algunos críticos no se han puesto de acuerdo en la duración exacta de ésta, podemos asegurar que la producción de películas en la década de 1950 era relativamente

estable y aún disfrutaba del impulso taquillero de sus mejores años. Sin embargo, durante la recta final de la década la industria cinematográfica se hundió en recurrentes crisis temáticas y económicas que marcaron el fin de su famosa época dorada.

Hacia 1954 las productoras mexicanas se encontraban muy inestables, produciendo en promedio 2.2 filmes por año, siendo que las cinematografías de otros países manejaban un mínimo de cuatro filmes por año para considerar a una empresa en condiciones económicamente estables (Heuer, 1964:21-22).

El gobierno de Adolfo Ruiz Cortines participó activamente en la rama de producción y distribución de películas, por lo que el peligro económico, debido a la inestabilidad de las productoras, era absorbido mayoritariamente por el Estado. La exhibición estaba fuera de la participación del gobierno a pesar de que ésta era, de las tres ramas de la industria, la más aventajada y exitosa (Contreras, 1960:279).

Respecto de los temas y géneros, vemos que la clase media de la capital se convirtió en la principal protagonista del cine mexicano. Hasta entonces los temas arrabalero-citadinos habían constituido en los últimos años del gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) una referencia clave para el cine.

Sin embargo, el sexenio de Ruiz Cortines optó por sepultar esta tendencia (calificada de inmoral) y se encargó de mostrar otro tipo de imágenes del país, por ello abundaron los filmes de temáticas modernas y con ambientes más urbanos. Las cabareteras y rumberas, que tanto éxito garantizaron a la industria, pronto dejaron de presentarse en las películas mexicanas. En cambio, el gobierno pareció favorecer a las nuevas estrellas, que más que arrabal y barrio sugirieran modernidad y cosmopolitismo; ejemplo de ello fue Silvia Pinal, cuya belleza la convirtió no sólo en la nueva súper estrella, sino en una de las expresiones más interesantes y excitantes de la sensualidad en el cine mexicano (García, 1996).

SILVIA PINAL EN EL CINE MEXICANO

Silvia Pinal nació en Guaymas, Sonora, el 12 de septiembre de 1931. Su padre fue Luis G. Pinal Blanco, militar, periodista y político. Su madre, María Luisa Aguilar Hidalgo, ambos mexicanos (García,

1996:19). Estudió la carrera corta de comunicación en el Instituto Washington de la Ciudad de México, y cuando hubo terminado tomó pronto un curso de actuación en Bellas Artes. Posteriormente logró conseguir una participación en la serie *5 pesos dejada*, transmitida por la estación de radio XEQ, ahí trabajó al lado de los actores Manuel Pelayo y Carlota Solares. Más tarde le ofrecieron un papel en la obra *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona y dirigida por Rafael Banquells, actor con quien posteriormente contrajo matrimonio. De ahí, el salto al cine fue sencillo, el director Miguel Contreras Torres la conoció por medio de Banquells y decidió contratarla para su próxima película: *Bamba* (1948). De 1948 a 1954, la actriz protagonizó películas de poca importancia e interpretó papeles de distinta índole. En aquella época realizó 26 filmes en total, entre los que destacan *Puerta joven* (1949), de Miguel M. Delgado, al lado del cómico Cantinflas; *El rey del barrio* (1949), de Gilberto Martínez Solares, al lado del también cómico Tin Tan; *Un rincón cerca del cielo* (1952), de Rogelio A. González, con Pedro Infante y Marga López; por último, las dos cintas *Mis tres viudas alegres* (1953) y *Las cariñosas* (1953), ambas de Fernando Cortés, con estas cintas la actriz comenzó a interpretar por vez primera personajes cómicos y muy sensuales, lo cual más tarde caracterizaría varios de sus filmes (García, 1996:35-63).

La gran oportunidad de Silvia Pinal llegó con la película *Un extraño en la escalera* (1954), del director argentino Tulio Demicheli. En dicha cinta, no sólo logró su internacionalización puesto que fue enviada al Festival Internacional de cine en Cannes, sino que encontró el personaje más adecuado para ella, aquel con el que logró atraer a una gran cantidad de público en taquilla y que garantizó en adelante el éxito de la mayoría de sus filmes. Silvia interpretó a una sexy secretaria, por supuesto rubia y de cabello muy corto, que coquetea y pone en aprietos a su jefe y a un compañero de trabajo, Arturo de Córdova.

Entre 1954 y 1959, Silvia filmó diez películas con Tulio Demicheli, realizador con quien más trabajó y el que logró sacar el mayor provecho de sus personajes. Por orden de producción, estas diez películas son: *Un extraño en la escalera* (1954), *Locura pasional* (1955), *La adúltera* (1956), *Dios no lo quiera* (1956), *Préstame tu cuerpo* (1957), *Una golfa* (1957), *Desnúdate Lucrecia* (1957), *El hombre que me gusta* (1958) y, para España, *Las locuras de Bárbara* (1958) y *Charleston* (1959). Estos filmes son de calidad desigual; sin embargo, los personajes que

Silvia Pinal interpretó en ellos marcaron claramente una tendencia por el melodrama y la comedia romántico-musical; el primero de estos géneros, ampliamente explotado por el cine mexicano, abrió paso de manera más contundente a la comedia romántico-musical, género poco explotado en México, pero que para la década de 1950 comenzó a tomar mayor forma y mayor presencia en pantalla.

Otras cintas de notable importancia fueron *La sospechosa* (1954), de Alberto Gout; *Cabo de Hornos* (1955), de Tito Davison; *El inocente* (1955), de Rogelio A. González (donde trabajó al lado de Pedro Infante); *Una cita de amor* (1956), de Emilio Fernández; *Teatro del crimen* (1956), de Fernando Cortés; *Viva el amor* (1956), de Mauricio de la Serna, entre otros tantos filmes sobresalientes.

A mediados de la década de 1950, Silvia Pinal se colocó como una de las mejores y más taquilleras actrices del cine mexicano, sus trabajos en la industria fueron ascendentes y cada vez más se le requirió para nuevas y populares cintas. Sin embargo, la tendencia genérica de sus filmes se concentró en la comedia, donde además de realizar algunos números musicales, desarrolló al máximo su inquietante sensualidad, sofisticación y belleza.

En 1958, Silvia Pinal fue requerida por Tulio Demicheli para filmar en España la película *Las locuras de Bárbara*. Ahí ejecutó varios números musicales, al igual que en *Charleston* (1959), posterior cinta del mismo director, filmada a colores, y su último trabajo juntos.

Por aquel entonces, Silvia Pinal –casada con el productor y director de cine Gustavo Alatraste– emprendió una sorprendente internacionalización para su ya fructífera carrera en México. Así, continuó filmando en España *Maribel y la extraña familia* (1960), de José María Forqué; *Adiós Mimí Pompón* (1960), de Luis Marquina; y para Italia: *Uomini e Gentiluomini* (1959), de Giorgio Bianchi, junto al famoso director y actor de cine Vittorio de Sica. En 1961 Gustavo Alatraste decidió producir para ella la película *Viridiana*, del maestro Luis Buñuel.

Viridiana (1961) ganó el premio “Palma de Oro” a la mejor película en el Festival de Cannes, y Silvia Pinal obtuvo el reconocimiento mundial por su actuación en este filme. Más tarde, la actriz tuvo oportunidad de seguir filmando con Luis Buñuel otras dos películas más, también consideradas obras maestras de la cinematografía mundial: *El ángel exterminador* (1961) y *Simón del desierto* (1962).

No obstante el éxito obtenido con la trilogía de Buñuel, Silvia Pinal no pudo seguir trabajando más en Europa y tuvo que regresar a México. Por aquellos años, la segunda hija de Silvia, Viridiana Alatriste, acababa de nacer, y la separación con su esposo Gustavo Alatriste fue inminente. Las cosas no fueron fáciles. En México no le ofrecían ningún proyecto por considerarla una súper-estrella mundial, y en Europa se negaban a darle mayores oportunidades por ser latina.

Hacia mediados de la década de 1960, Silvia Pinal volvió a la pantalla cinematográfica mexicana. Algunas de las cintas que filmó en esta época, recordaban las comedias musicales que tanta fama le habían dado años antes.

Destacaron en este periodo: *Los cuervos están de luto* (1965), de Francisco del Villar; *La soldadera* (1966), de José Bolaños; *Estrategia matrimonio* (1966), última película del director Alberto Gout; *Juego peligroso* (1966), de Arturo Ripstein y Luis Alcoriza en coproducción con Brasil; *Shark, un arma de dos filos* (1967), de Samuel Fuller, en coproducción con Estados Unidos; *Los cañones de San Sebastián* (1967), de Henri Verneuil, en coproducción con Francia e Italia; *24 horas de placer* (1968), de René Cardona Jr.; *Los novios* (1968), de Gilberto Gazcón, entre muchas otras.

Hacia la década de 1970, Silvia Pinal se casó con el famoso cantante mexicano Enrique Guzmán, ello provocó que se alejara temporalmente de la industria cinematográfica para trabajar únicamente en teatro y televisión. No obstante, en 1977 retomó las pantallas de cine con las cintas *Las mariposas disecadas* (1977), de Sergio Vejar, y *Divinas palabras* (1977), de Juan Ibáñez.

Hacia 1980 filmó, en España, *El canto de la cigarra* (1980), de José María Forqué; en Argentina *Pubis angelical* (1982), de Raúl de la Torre. Y retornó nuevamente al cine mexicano con *Modelo antiguo* (1991), de Raúl Araiza.

En 1988 comenzó a trabajar con la producción de la serie televisiva *Mujer casos de la vida real*, emisión que permaneció al aire 18 años, con la cual se produjeron y filmaron más de 707 episodios.

Los últimos trabajos de Silvia Pinal para la industria mexicana del cine fueron: *Ya no los hacen como antes* (2003), de Juan Fernando Pérez Gavilán, donde trabajó al lado del también actor Gonzalo Vega; y *El agente 00P2* (2009), cinta de dibujos animados del director Andrés Couturier, donde prestó su voz para el personaje "Mamá Osa".

Con una sólida carrera en el cine, Silvia Pinal ha recibido numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. En 2008, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, decidió otorgarle el Premio especial Ariel de Oro por su trayectoria de más de 50 años en cine. La actriz reflexionó para el periódico *Reforma* sobre su larga filmografía:

Estaba leyendo las fichas filmográficas del libro de García Riera y en muchas (películas) dice que yo no quería hacerlas, pero las acepté. Conforme fui leyendo me dije, ¡qué caray!, en verdad qué pocas películas buenas hice y, cuántas malas; entonces, a lo mejor desperdiqué mucho tiempo de mi vida cinematográfica, pues pude haber hecho más de calidad y menos películas (Lazcano, 1996).

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN SENSUAL

Silvia Pinal inició su carrera en 1948, pero no fue sino hasta mediados de la década de 1950 que logró colocarse definitivamente en el gusto del público, justo cuando comenzó a interpretar personajes sensuales y de gran erotismo. Fue sin duda la imagen de mujer intrigante y sexy lo que le valió el éxito entre el público mexicano; pero esto no fue gratuito, la sensualidad que Silvia Pinal y otras actrices de la época proyectaban en el cine, poseyó características peculiares debido al contexto particular de México.

La sensualidad es una necesidad y un deseo colectivos. Respondiendo a ello, el cine mexicano ha exhibido imágenes concretas de la mujer sensual; de esta forma, el público ha buscado satisfacer el recurrente deseo de sensualidad y erotismo en la inmensa cantidad de filmes que hemos producido, así como en innumerables mujeres sensuales que han habitado las pantallas cinematográficas.

La imagen que el cine proyectó de Silvia Pinal durante la década de 1950 sugiere ante todo sensualidad. Este hecho es una de tantas pruebas de la búsqueda psicológica de satisfacción erótica de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Dicha construcción fue realizada por todos, erigida tanto por las instituciones (el gobierno, la industria cinematográfica) como por el público de aquel entonces. Incluso ahora, este mismo trabajo contribuye a ello.

Para la década de 1950 se “necesitaba” a un tipo de mujer distinta, básicamente joven, moderna y sensual, lo cual significó un cambio. El cine, con una gran cantidad de imágenes sobre la mujer, no tardó en responder a esta búsqueda de sensualidad femenina supuestamente “moderna”. Por ejemplo, podemos asegurar que a mediados de la década de 1950, en las tramas de las películas mexicanas, dejó de necesitarse que una mujer fuese prostituta o rumbera para poder verla bailar sensualmente.

Estos cambios tuvieron lugar mientras México vivió una peculiar época de crecimiento económico y apertura internacional; y no sólo ello, las políticas económicas y sociales del sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) determinaron en gran medida la producción de la industria cinematográfica, ya que el gobierno federal consideró oportuno participar en la delineación de temas y géneros “exhortando” a los productores a ajustarse a normas morales y artísticas concretas. Por otro lado, el proceso industrializador de México trajo consigo la transformación del ámbito rural a uno cada vez más urbano; todo ello se reflejaba en el cine producido en aquellos años.

La imagen de la mujer soltera y autosuficiente que encontramos en algunas revistas y periódicos de la década de 1950, aparece también en el cine con personajes como los de Silvia Pinal. Sin embargo, estas imágenes en pantalla se mantienen aún de la anterior visión dual de la feminidad, es decir, hasta entonces las mujeres en el cine mexicano sólo tenían dos papeles: santas o pecadoras, buenas o malas.

Hay muchas formas de llevar una vida feliz sin tener a un hombre de su propiedad [...] ¿No hay un muchacho que silbe el taxi? ¿No hay un brazo del cual apoyarse al cruzar la calle? No se preocupe de eso. Tranquílcese [...] pertenece usted a una nueva generación de mujeres para las que el mundo tiene las puertas abiertas de par en par, y sin portero. ¡Así que crúcelas con paso seguro y a divertirse se ha dicho! (*Siempre!*, 1954).

Si la idea de la mujer “moderna” de algunos anuncios de prensa se caracterizó por su soltería, su libertad, su autonomía económica y familiar, en el cine el atributo más destacado de la misma mujer “moderna” fue el ejercicio de su sensualidad sin ser necesariamente

una prostituta. De esta forma, la imagen dual de la mujer comenzó a transformarse; buena o mala, santa o pecadora dejaron de ser divisiones tajantes, ya que en pantalla los atributos de las mujeres “malas” (entre otros el ejercicio de la sensualidad y el erotismo) ahora podían serlo también de las mujeres “buenas”, o más bien de las “modernas”, como nos refiere la prensa.

“La Gina, la Mangano, la Pampanini y la Pinal, parampanpán”, así rezaba la propaganda de una conocida empresa cervecera en 1954. Silvia Pinal atribuye a este hecho, el interés del productor Gregorio Walerstein por hacerle una prueba para el filme *Un extraño en la escalera*.

La comparación de la actriz con estrellas italianas fue evidente y quizás un detonador del desarrollo de su figura como icono de sensualidad. Y es que a principios de la década de 1950 el gusto del público mexicano por las producciones y estrellas italianas era notable. El tipo físico de muchas de estas sensuales mujeres, determinó la imagen que muchas actrices mexicanas adoptaron. Básicamente se trató de usar el cabello muy corto y ondulado, ya sea negro o rubio de acuerdo con el gusto particular de cada actriz. La esbeltez del cuerpo era lo menos importante, entre más volumen presentaran mejor serían identificadas como estos iconos de sensualidad italiana.

Sin duda existe una influencia del cine italiano en las producciones mexicanas. Algunos filmes imitaron las historias pasionales de aquel país y sus protagonistas lucieron peinados y ropa que sugerían la moda de las grandes estrellas italianas. Esta tendencia iniciada en el cine, se manifestó también en la vida real y cotidiana de muchas mujeres. Por ejemplo, veamos este fragmento de 1954 que nos ilustra los peinados en boga:

El viejo ya estereotipado concepto de la belleza femenina, impuesto por el cine norteamericano, ha sido transformado por Italia. Con la Mangano, la Pampanini, la Lollobrigida surgió un nuevo tipo de mujer. Nuevo en las formas, nuevo en la expresión, nuevo hasta en el peinado. Y es precisamente el peinado italiano el que está imponiendo la moda en el mundo. Estos cuatro peinados –que tienen un marco tan mexicano como los San Judas del Sábado de Gloria–, de cabello corto, con ondas naturales sobre las sienes, rejuvenecen el rostro, ya que sobre la frente cae el cabello con graciosa feminidad. Este peinado italiano, a base de ondas, corto, gracioso, hace resaltar aún más la

belleza de cualquier rostro, como el de estas cuatro bellas modelos (Marcelo, 1954:60).

El fragmento citado afirma la existencia de una transformación en el concepto de belleza femenina. En ella hay dos esquemas: uno estadounidense (probablemente representado en Marilyn Monroe) y otro italiano, ambos se oponen, uno es “viejo” mientras que el otro resulta bastante “nuevo”. El fragmento se inclina por este último y menciona a las actrices Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida y Silvana Mangano como modelos a seguir. Por lo tanto, da por hecho la influencia directa del cine en esta moda: *Con la Mangano, la Pampanini, la Lollobrigida surgió un nuevo tipo de mujer.*

Recordemos la insistencia en otros fragmentos de la prensa por el término “nueva mujer”. De esta forma, podemos inferir dos atributos que delinearón la existencia de las “nuevas mujeres”: a) fueron “modernas”, y b) su apariencia fue “italiana” o más bien “de sensualidad italiana”.

Frente a esto recordemos que en la pantalla mexicana el atributo más destacado de la “nueva” mujer fue el ejercicio de su sensualidad sin ser una prostituta. Así, la imagen dual de la mujer comenzó a transformarse y los atributos de las mujeres “malas” ahora pudieron serlo también de las “buenas” o más bien de las “modernas”.

Si estas “nuevas” mujeres, surgidas en el cine de mediados de la década de 1950, fueron “modernas”, también tuvieron otra característica común: siguieron el esquema de sensualidad y erotismo planteado por las estrellas italianas, pese a los influjos de otro esquema poderoso, el de Hollywood.

Y en el cine la gente no quiere que enseñen algo sino Silvia Pinal y Marilyn Monroe; todas las disertaciones, por breves que le hayan parecido al autor, acerca de qué es la libertad, qué es la patria, no importan (*Siempre!*, 1954:50-51).

Así rezaba irónicamente un comentario de espectáculos en una revista de 1954; mientras tanto, en aquella época se estrenaban *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), de Howard Hawks; *How to marrie a millionaire* (1953), de Jean Negulesco; *River of no return* (1954), de Otto Preminger, entre otros filmes. Todos estelarizados por la actriz estadounidense Marilyn Monroe, quien significó un esquema distinto al de la sensualidad italiana.

Monroe también estelarizaba personajes de gran erotismo y sensualidad; sin embargo, las cualidades de muchos de éstos se alejan considerablemente de las formas y características que el cine italiano veía en las mujeres sexys. Pero, ¿qué tanto influyó este esquema en los personajes de Silvia Pinal? Cabe aclarar que tienen comportamientos distintos y apariencias un tanto semejantes (la protagonista de *Un extraño en la escalera* (Pinal) y la del filme *Seven Year itch* (Monroe), por poner un ejemplo conocido); observemos porqué.

En la trama de sus filmes, Marilyn Monroe es ingenua, distraída y poco romántica, lo cual resulta muy conveniente para los personajes masculinos que la rodean, puesto que las relaciones que ella entabla no crean ataduras ni responsabilidades de ningún tipo. Es decir, la sensualidad de los personajes de Monroe se basa en la profunda ingenuidad que sugiere y por tanto en el desconocimiento de su propio erotismo. Características de este tipo adoptan los personajes "Lorelei Lee" en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), o "Sugar" en *Some like it hot* (en México: *Una Eva y dos adanes*) (1959), entre otros.

Las estrellas italianas "Sofía Loren y Gina Lollobrigida no se insertaron en este esquema, por eso a pesar de ser bellísimas no llegaron a ser símbolos eróticos" (Alberoni, 1991:58). En las tramas de los filmes neorrealistas aquellas mujeres no eran ingenuas ni irresponsables, sino todo lo contrario, asumían a plenitud la conciencia de sí y de su sensualidad para lograr la atracción de hombres y mujeres, justo como lo hace la protagonista de *Un extraño en la escalera* (1954). Las estrellas italianas encarnaron a la mujer sexy que el cine mexicano emuló, de esta forma y pese a la existencia de planteamientos alternos como los de Hollywood, la sensualidad fue entendida bajo los adjetivos que la prensa, excitada por las súper estrellas italianas, brindaba a los lectores mexicanos en la década de 1950:

Cuando el cine italiano lanzó al mundo su nueva versión de la mujer del siglo XX, los adoradores de la belleza [...] quedaron sorprendidos. Pareció como si Italia, en una moderna y poderosa ofensiva, se propusiera acaparar el nuevo producto. Y sus mujeres, sin más publicidad que su presencia, probaron poseer todas las virtudes que admira el hombre: atracción, sensualidad, temperamento. Fueron más allá en sus calificativos: son electrizantes, tempestuosas, ardientes, completas, apasionantes (*Siempre!*, 1954:64-65).

BAILES SENSUALES Y COQUETERÍA

Los bailes sensuales habían sido famosos algunos años atrás en el género de las rumberas, con Ninón Sevilla, Tongolele, y María Antonieta Pons a la cabeza, y en el mismo sentido que poseían los sugerentes movimientos de Silvia Pinal en sus cintas, dichos bailes tenían que cumplir con la carga moral de nunca desnudar a sus ejecutantes y de no realizar movimientos obscenos; sin embargo, también debían dotar de gran sensualidad al número.

Muchas de las rumberas del cine mexicano eran mujeres caídas en desgracia, la sociedad y la vida las habían orillado a la perdición, dejándoles como única redención la muerte. Se trataba de muchachas humildes, sumidas en la pobreza y la sórdida vida urbana. Sus bailes, de origen afroamericano, eran tan complejos y exóticos como su vida misma.

En este sentido, Silvia Pinal no fue ejecutante de bailes de rumbera, debido a que la mayoría de sus personajes no representaron a “la muchacha pobre del barrio”; al contrario, debemos señalar que para la década de 1950 sus personajes remiten a una mujer de clase media urbana, una chica demasiado sexy pero muy decente. El ligero cambio advertido consistió en que ella no necesitó ser una prostituta para sugerir sensualidad, ni sus bailes los de una rumbera, para causar sensación entre el público masculino y femenino.

En las tramas algunos bailes sexys resultaban casuales, como los ejecutados en *Un extraño en la escalera*, *La sospechosa* o *Viva el amor*; es decir, las cintas no tenían como eje los números musicales, pero la protagonista se encuentra de pronto en una situación donde invariablemente la vemos bailar. También abundaron los números musicales mucho más planeados, como en *Mi desconocida esposa* (1955), de Alberto Gout, donde “Pinal muestra una espalda desnuda tan bella como la que dio fama a Kim Novak en el Hollywood de la época y luce un antifaz en un número musical con *boys* que de verdad parece pensado para el cine, cosa infrecuente en el cine mexicano de aquellos años” (García, 1996:78).

O como las ya mencionadas *Mis tres viudas alegres* y *Las cariñosas*, ambas de Fernando Cortes; o en la posterior cinta *La dulce enemiga*, de Tito Davison (1956), donde en una escena imaginada por Joaquín Cordero, ella sale de su retrato para bailar sobre la mesa de trabajo de él, como una miniatura sugerida por el agrandamiento de los

objetos que la rodean. Silvia Pinal luce espectacular en esta cinta que, junto con *Un extraño en la escalera* y *La sospechosa*, constituyeron hasta el momento, los filmes de más sugerencia erótica para la protagonista.

Pinal ejecuta ampliamente sus dotes de mujer sensual en esta comedia, donde el sentido de la coquetería bien podría resumirlo el siguiente diálogo ocurrido en el filme:

Catalina o cata, amiga de Lucrecia:

[C]: ¡Apúrate Lucrecia, se nos va hacer tarde!

Lucrecia [L]: Ay Cata, no te pongas nerviosa. Llegar puntual a una cita es mala táctica.

[C]: ¡Eso es una descortesía!... Qué bien te queda... (refiriéndose al vestido de Lucrecia).

[L]: ¡Ay no me gusta!... (refiriéndose al vestido). No es una descortesía cuando la cita es con un pretendiente.

[C]: Magnífico.

[L]: Es horrible. A los hombres hay que hacerlos desesperar...

[C]: ¡Qué cosas dices Lucrecia! Oye, ¿tú cómo lo sabes?

[L]: ¡AY CATA! LA PELÍCULA QUE VIMOS EL OTRO DÍA ¿NO TE ACUERDAS?

[C]: TIENES RAZÓN, MIENTRAS MÁS ESPERABA EL GALÁN, MÁS SE ENAMORABA. ¡QUÉ CHISTOSOS SON LOS HOMBRES! ¿NO?

[L]: Cata, dame la cinta de medir, está en el costurero... ¡pero pronto! (Cata le entrega una cinta).

[L]: Ay, ¿lo ves? (midiéndose el busto). ¡Ni un centímetro más! Esas pastillas son una porquería...

[C]: Rosita fue con una yerbera y le dieron un unguento.

[L]: Pues no ha ser tan bueno, porque con unguento y todo la pobre no pasa de limoncillos... (midiendo el busto de Cata).

[C]: ¿Cuánto?

[L]: 75 (preocupada), ¡ay me da una rabia!

[C]: ¡Es que todavía estás muy joven! Ya llegará. Te aseguro que estás muy bien.

[L]: ¿Tú crees?

[C]: (Asintiendo con la cabeza).

[L]: De todos modos hoy me lo pongo.

[C]: ¿Te pones qué?

[L]: Algo que encargué a México... (risas). Pero tú no digas nada, ¡eh! [se refiere a un sostén con rellenos].

Lo característico de la coqueta es despertar el agrado y el deseo por medio de una afirmación y una negación singulares, es decir,

ofreciéndose y negándose alternativa o simultáneamente, diciendo un sí y un no que resultan simbólicos (Simmel, 1988:89-109). De esta forma, en la negativa y la afirmación, en la aceptación y el rechazo, la protagonista de la cinta parece ser muy hábil: “A los hombres hay que hacerlos desesperar”.

Podríamos conjeturar, siguiendo al sociólogo George Simmel, que el motivo que mueve a Lucrecia a esta conducta es el atractivo de la libertad y del poder que la coquetería le ofrece. En *La dulce enemiga*, la protagonista está en condiciones de decidir sobre su propia vida, es ella quien maneja a los hombres, quien decide con quién estar y quién toma las decisiones necesarias; sin embargo, la libertad individual que le garantizan sus decisiones es a la larga más aparente que real si seguimos la lógica propia del filme.

La mujer coqueta asume sus propias decisiones y lo hace de una forma constante; los tres hombres que ella conoce en la cinta, enamorados, vacilarán una y otra vez ante los encantos de la chica que “coquetea” a conciencia con ellos, negándose y ofreciéndose al mismo tiempo.

En este sentido la idea de sensualidad en Silvia Pinal se aleja de la sugerida por los personajes de Marilyn Monroe en Hollywood, donde, como vimos, ella se entrega constantemente sin saberlo.

Con la coquetería, el poder de la mujer sobre el hombre se pone de manifiesto en el sí y en el no, y justamente esta antítesis, en la que oscila la conducta de la coqueta, sustenta el sentimiento de libertad que Lucrecia posee en *La dulce enemiga*.

El equivalente femenino del poder es la gran belleza. También en ella se oculta una terrible carga competitiva. A menudo, las mujeres pudieron observar con estupor e inquietud que los hombres parecen tener temor, miedo, de la belleza femenina. La mujer bellísima despierta el deseo, pero también desconfianza y temor. Muchos hombres inteligentes, capaces, apuestos y hasta encantadores, se casan, con frecuencia, con mujeres feúchas o escasamente agradables. Muchas veces en su vida han tenido un ligero contacto con la belleza, pero se mantuvieron a la distancia. Es como si hubieran comprendido que no era para ellos. Hasta que su propio gusto se modificó y aprendieron a desear algo más modesto, más a su alcance (Alberoni, 1991:36).

CONCLUSIÓN

Durante la década de 1950 se produjeron principalmente melodramas de clase media, comedias de ambientes urbanos y dramas de escenarios modernos; pero de entre toda esta filmografía, la aparición de actrices como Silvia Pinal, de una desafiante sensualidad y aires modernos, manifestó claramente el paso de un México rural al de un México industrial, cosmopolita y cada vez más moderno.

Pinal había iniciado su notable carrera en 1948, pero no fue sino hasta mediados de la década de 1950 que consiguió situarse decisivamente en el gusto del público, justo cuando comenzó a interpretar personajes sensuales y de gran erotismo; fue sin duda la imagen de mujer intrigante y sexy lo que le valió el triunfo entre el público mexicano. Sin embargo, la sensualidad que Silvia Pinal y otras actrices de la época proyectaron en el cine, tuvo características propias debido al contexto específico de nuestro país.

En esa época, algunas intérpretes del cine mexicano se habían transformado en la imagen de una sensualidad femenina más franca y menos satanizada. Así comenzó a modificarse la hasta entonces imagen dual de la mujer, donde sólo podían existir dos formas de ser para el público femenino: o buenas o malas, o santas o pecadoras, o madres o prostitutas. Para esa época de industrialización y modernidad se precisaba ver en pantalla a un tipo de mujer distinta, básicamente joven, moderna y sensual, lo cual significó un pequeño pero notable cambio en el cine.

Por otro lado, los temas de arrabal y rumba constituyeron la referencia clave de los últimos años del gobierno de Alemán Valdés (1946-1952); no obstante, el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) optó por desterrar esta preferencia y se encargó de expresar otro tipo de imágenes sobre el país. Como vimos, predominaron en aquel momento las cintas con temas "modernos" y contextos más urbanos; las cabareteras y rumberas, que tanto éxito dieron a la industria del cine, dejaron de presentarse en las cintas mexicanas. La administración gubernamental de la industria cinematográfica ahora consideró oportuno beneficiar a las nuevas actrices que, más que arrabal y barrio, insinuaran modernidad y cosmopolitismo.

Al parecer, el público mexicano también estuvo de acuerdo con ese cambio. Una clase media en aumento demandó la supresión de tramas obscenas en el cine y, no sólo eso, también solicitó la clausura

masiva de cabarets, centros nocturnos y demás lugares identificados con la “perversión y el pecado”.

Poco a poco la pantalla cinematográfica abandonó las imágenes del país como un territorio exótico, campesino, de cadencias tropicales y cabarets de arrabal para concretarse en imágenes de ámbitos urbanos e historias melodramáticas que expresaran el sentir urbano de la clase media. Las nuevas edificaciones de la capital, las avenidas, las universidades y toda la distribución moderna del país sirvieron como escenarios de estos filmes.

La “mujer moderna” de algunos anuncios de prensa se caracterizó por la soltería, la libertad, la autonomía económica y familiar; en el cine, la particularidad más destacada de ellas fue el ejercicio de su sensualidad sin ser forzosamente identificada con el papel propio o cercano de una prostituta.

Con estos cambios, la imagen dual de la mujer inició una transformación. Buena o mala, santa o pecadora comenzaron a dejar de ser categorías absolutas, ya que en el cine los atributos de las mujeres “malas” (entre otros, el ejercicio de la sensualidad y el erotismo) a partir de la década de 1950 pudieron serlo también de las mujeres “buenas” o mejor dicho de las “modernas”.

Las actrices como Silvia Pinal, que representaron a las nuevas mujeres “modernas” en el cine, también tuvieron otra característica: siguieron el esquema de sensualidad y erotismo planteado por estrellas del cine italiano, quienes influyeron decisivamente en el cine del México de aquellos años, y esto en consonancia con los influjos de otro esquema también poderoso, el de Hollywood.

Silvia Pinal se consolidó como un símbolo de sensualidad en la cinematografía nacional, debido a que ella representaba ante el público el nuevo esquema de mujer moderna al que aluden tanto las cintas como la prensa de mediados de la década de 1950.

Buenas o malas cintas, comerciales u obras maestras, los filmes de esta actriz constituyen un testimonio invaluable de la historia cinematográfica en México. Casi todos los géneros fueron dominados por ella, desde la comedia hasta el drama y del humor negro a los musicales; en ellos, Silvia Pinal interpretó una amplia gama de personajes, pero sin duda de entre todos ninguno como la mujer de sensualidad desbordante y chispeante simpatía pudo representar con tanto tino el paulatino cambio del México rural y campesino al de un México que pujaba por industrializarse y modernizarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberoni, F. (1991), *El erotismo*, Gedisa, México.
- Contreras, M. (1960), *El libro negro del cine mexicano*, México.
- García, E. (1996), *El cine de Silvia Pinal*, Universidad de Guadalajara/ Patronato de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara/Incine, México.
- Gollas, M. (2008), "Breve relato de cincuenta años de política económica", en I. Bizberg y L. Meyer (comps.), *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, vol. I, Océano, México.
- González, M. (2001), *México. Cien años. De 1900 a la actualidad*, vol. II, Santillana, España.
- Hearst Publishing Co. Inc. (1954), "Cuando no hay un hombre en particular", *Siempre!*, vol. 6, núm. 52, 19 de junio, p. 40.
- Heuer, F. (1964), *La industria cinematográfica mexicana*, Policromía, México.
- Lazcano, H. (1996), "Pasa Pinal a la historia", *Reforma*, 20 de marzo.
- Marcelo (1954), "Peinado italiano", *Siempre!*, vol. 5, núm. 45, 1 de mayo, México, p. 60.
- Siempre!* (1954), "La belleza, un producto que a acapara Italia", vol. 6, núm. 54, 3 de julio, pp. 64-65.
- Romero, J. (2008), "Crecimiento y comercio", en I. Bizberg y L. Meyer (comps.), *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, vol. I, Océano, México.
- Simmel, G. (1988), *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona.

FILMOGRAFÍA

- Wilder, Billy (1955), *Seven Year Itch*, Estados Unidos.
- Davison, Tito (1956), *La dulce enemiga*, México.
- Demicheli, Tulio (1954), *Un extraño en la escalera*, México.