

**DINÁMICAS CELOPÁTICAS Y DESIGUALDAD EN EL CINE MEXICANO DE
LA ÉPOCA DE ORO**
**CELOPATHIC DYNAMICS AND INEQUALITY IN MEXICAN CINEMA OF
THE GOLDEN PERIOD**

Manuel Jesús González Manrique

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

ORCID: 0000-0001-9393-853X

Resumen

El artículo analiza la representación de los celos como patología en el cine mexicano de la Época de Oro, centrándose en las películas *Allá en el Rancho Grande*, *Él*, *La devoradora*, *El rebozo de Soledad* y *Nosotros los pobres*. En estas películas se examinan los celos según su clasificación médica en un contexto de locura y represión sexual. *La devoradora*, por su parte, critica la figura masculina a través de una mujer fatal que manipula a los hombres. *Nosotros los pobres* aborda los celos en un marco de desigualdad social, idealizando la pobreza. El artículo también compara al protagonista de *Él* con Don Quijote y discute la diferencia entre celos normales y patológicos, utilizando el cine como un medio para explorar dinámicas de poder y control en las relaciones.

Palabras clave: Celopatía, cine mexicano, celos patológicos, cultura hispana, alcoholismo.

Abstract

The article analyzes the representation of jealousy as a pathology in Mexican cinema of the Golden Age, focusing on the films *Allá en el Rancho Grande*, *Él*, *La devoradora*, *El rebozo de Soledad*, and *Nosotros los pobres*. In these films, jealousy is examined according to its medical classification within a context of madness and sexual repression. *La devoradora*, for its part, critiques the male figure through a femme fatale who manipulates men. *Nosotros los pobres* addresses jealousy within a framework of social inequality, idealizing poverty. The article also compares the protagonist of *Él* to Don Quixote and discusses the difference between normal and pathological jealousy, using cinema as a means to explore dynamics of power and control in relationships.

Keywords: Jealousy disorder, mexican cinema, pathological jealousy, hispanic culture, alcoholism.

Introducción

El cine de oro mexicano, que se extiende aproximadamente desde 1936 hasta 1956, representa un periodo de esplendor en la industria cinematográfica de México, caracterizado por una producción prolífica y una búsqueda de identidad cultural imprescindible para la refundación de la idea nacional posrevolucionaria. Este periodo coincide con un contexto histórico de modernización y cambio social en México, donde el cine se convirtió en un medio crucial para reflejar y moldear la cultura nacional. Durante estos años, México emergió como uno de los principales productores de cine en el mundo, teniendo en cuenta su coincidencia con la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, y sus películas no solo resonaron a nivel nacional, sino que también encontraron audiencias en toda América Latina, España y las comunidades hispanohablantes de los Estados Unidos, cada vez más presentes debido a la gran migración de mano de obra mexicana.

Considerando lo anterior, a partir del análisis de las películas más difundidas del cine de oro mexicano, y desde un enfoque multidisciplinario, ya que ha de integrar tanto la historia del cine como la antropología, la psicología, la psiquiatría y las ciencias sociales, nuestro trabajo centrará su interés en vislumbrar patrones en los que los celos patológicos forman parte de la trama de las películas estudiadas.

Los celos como patología

Los celos considerados desde una perspectiva médica como normales son una reacción comprensible y proporcionada a una situación de infidelidad real o posible, reflejando una interpretación emocional saludable de la amenaza a una relación valiosa.¹ En cambio, los celos patológicos, o celos mórbidos, se diferencian por su intensidad e irracionalidad, ocurriendo incluso en ausencia de infidelidad y representando una respuesta desproporcionada a la situación. Estos últimos pueden involucrar desconfianza y comportamientos críticos, convirtiéndose en creencias fijas que no se pueden superar a pesar de evidencias que las contradicen, como ocurre en el trastorno delirante celotípico.

¹ Constantino Mañez Arocas y Vicente R. Cabedo García, "La enfermedad de los celos en el cine," *Revista de Medicina y Cine* 18, no. 2 (2022), <https://doi.org/10.14201/rmc.26803>.

Según el DSM-5,² los trastornos delirantes se dividen en varios subtipos: Persecutorio, somático, mixto indiferenciado, grandeza, erotomanía y celotípico. El Trastorno Delirante Celotípico se caracteriza por la creencia fija de ser engañado por la pareja, persistiendo a pesar de evidencias en contra.³

La representación de la celopatía en el cine mexicano

Los celos han sido un tema recurrente en el cine mexicano, tanto como catalizador narrativo que permite explorar las complejidades de las relaciones humanas, las normas sociales y las construcciones de género a lo largo de diferentes épocas. Este fenómeno emocional se ha representado de diversas maneras, desde el melodrama clásico hasta el cine contemporáneo, ofreciendo una ventana a la evolución de la sociedad mexicana y sus valores.⁴

El cine mexicano pronto se hace eco del beneficio de las celotipias en las narrativas dramáticas cinematográficas. Podríamos iniciar con *Santa* (1932), dirigida por Antonio Moreno. Considerada la primera cinta sonora realizada en el país, representa un drama pasional compuesto por un triángulo amoroso que acaba en tragedia. Un ejemplo paradigmático de la representación de los celos en el cine mexicano es la película *Celos* (1935), dirigida por Arcady Boytler. Otro clásico del cine mexicano que, de forma expresionista y dramática, aborda las consecuencias catastróficas a las que puede llegar una persona por los celos patológicos. La narrativa se centra en un hombre cuya desconfianza y paranoia lo llevan a un descenso trágico, afectando no solo su vida, sino también la de quienes lo rodean. *Celos* no solo es relevante por su tratamiento del tema, sino también por cómo refleja las actitudes y expectativas de género de la época, presentando una crítica velada a las estructuras patriarcales y la posesividad en las relaciones amorosas.

² American Psychiatric Association, *Guía de consulta de los criterios diagnósticos del DSM-5* (Arlington VA: American Psychiatric Publishing, 2014).

³ Valeria Chávez et al., “¿Existen los Celos Normales? Trastorno Delirante Celotípico,” *Psiquiatría y salud mental* XXXV, 1/2 (2018): p. 139.

⁴ Eduardo de La Vega Alfaro, “El mito de las enfermedades mentales en el cine mexicano (1917-1982),” *Vínculos. Sociología, análisis y opinión* 5, no. 9 (2024), <https://doi.org/10.32870/vinculos.v5i9.7692>.

En contraste, una representación más contemporánea y matizada de los celos se encuentra en *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. En este caso, van a ser la explosiva combinación de juventud, sexo y amistad los que van a generar las situaciones que Cuarón examina; de esta manera expone cómo los celos pueden surgir aparte de las relaciones románticas. La película utiliza los celos como un vehículo para explorar temas más amplios como la identidad sexual, la clase social y la madurez emocional, ofreciendo una visión más compleja y multifacética de esta emoción.

Otro ejemplo notable es *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, donde los celos juegan un papel crucial en varias de las historias entrelazadas. En particular, la trama de Valeria y Daniel muestra cómo los celos pueden intensificarse en situaciones de crisis y vulnerabilidad, llevando a comportamientos destructivos y autodestructivos.

La incorporación del folclore nacional a un proyecto de configuración de la identidad, durante los años treinta vamos a ver cómo el campo va a ser el punto de referencia donde se ha de encontrar el “México verdadero”. Así, tanto los acentos, como las ropas o la música ranchera van a ser los ingredientes con los que juegan los realizadores para los melodramas rancheros. Las películas de esta época transformaron la imagen del campo en un emblema de lo mexicano, enfatizando la cultura ranchera y reflejando las tensiones entre la modernización y la conservación de la cultura popular. Se destacó la mezcla de tradiciones musicales españolas, indígenas y africanas como base del folclore mexicano. Además, el uso de estereotipos y representaciones idealizadas del campo contribuyó significativamente a la creación de un sentido de pertenencia nacional.⁵

La celopatía en el cine de oro mexicano según su tipología médica

El cine de oro mexicano se destaca como un periodo emblemático en la historia cinematográfica de México. Este tiempo es reconocido por su capacidad excepcional para captar y reflejar la identidad cultural y social del país de manera única y poderosa. En la

⁵ Marina Díaz López, “El folclore invade en imaginario de la ciudad: determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta,” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 41 (2002): p. 22, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=251149>.

época de oro del cine mexicano, los celos se convierten en un pilar narrativo esencial. Este tema impulsa la trama y revela las complejidades de las relaciones entre los personajes.

En películas como *Allá en el Rancho Grande*, la rivalidad masculina muestra pasiones desatadas, donde los hombres compiten fervientemente por la atención de una mujer. Esta narrativa refleja el espíritu de un México de principios del siglo XX, donde el honor y la reputación eran fundamentales. Sin embargo, no se puede limitar esta temática al campo. El cine mexicano también explora los celos en entornos urbanos, donde estos adquieren nuevos matices, conectándose con las tensiones de la modernidad. Así, los celos se revelan en diversas facetas, permitiendo ver no solo las pasiones individuales, sino también las dinámicas sociales de una nación en cambio. La cinematografía de esta época transforma emociones primarias en un vívido retrato de la condición humana. Un excelente ejemplo es *Una familia de tantas*, dirigida por Alejandro Galindo, donde las tensiones familiares y los celos ilustran las transformaciones sociales de ese tiempo. Por otro lado, en *El Bruto*, de Luis Buñuel, las emociones relacionadas con los celos se entrelazan con luchas de poder en un entorno urbano. En la misma línea está, *Distinto amanecer*, de Julio Bracho, que utiliza el suspenso para profundizar en las implicaciones sociales de los celos, convirtiendo esta emoción en un hilo conductor de la narrativa.

Otras películas significativas, como *Enamorada*, también de Emilio Fernández, y *Crepúsculo*, de Julio Bracho, analizan las pasiones humanas y las repercusiones que los celos tienen en las relaciones amorosas. Estas obras se caracterizan por sus narrativas visuales y simbólicas, elevando el contenido emocional de las tramas. A través de estos relatos cinematográficos, no solo se reflejan las inquietudes sociales y culturales de la época, sino que también se captura la esencia de una nación en proceso de profunda transformación.

A partir de aquí se analizarán cinco ejemplos paradigmáticos que ilustran cada una de las formas patológicas sobre la celotipia. En las películas analizadas se hará hincapié en la importancia de los celos en la trama, de qué tipo son, y cómo son representados.

Celopatía emocional: Allá en el Rancho Grande (Fernando de Fuentes, 1936)

La celopatía emocional es un trastorno que está estrechamente relacionado con las inseguridades emocionales y la baja autoestima en quienes lo padecen. Este problema se caracteriza por la presencia de celos exagerados y sin fundamento en las relaciones de pareja. Aquellos que sufren de celopatía emocional suelen experimentar sentimientos profundos de inadecuación y la creencia de no ser merecedores del amor y afecto de su pareja. Estas percepciones negativas sobre sí mismos generan un miedo constante a perder a la persona amada, lo que desencadena comportamientos celosos y posesivos.

Un ejemplo de este tipo de celopatía la encontramos en *Allá en el Rancho Grande*, obra emblemática del cine de oro mexicano, dirigida por Fernando de Fuentes y estrenada en 1936. Esta película no solo marcó un hito en la cinematografía nacional por su éxito comercial, sino también por su representación de la cultura y las tradiciones mexicanas. En el contexto del cine mexicano de la época dorada, la película *Allá en el Rancho Grande* se erige como un paradigma de la representación idealizada del entorno rural, explorando de manera significativa temas como la estratificación social, el sentimiento nacionalista y, de manera preponderante, la dinámica de los celos en las relaciones interpersonales.

La narrativa se centra en una trama de amor y camaradería ambientada en el paisaje campestre mexicano, donde una serie de equívocos y complicaciones amenazan con desestabilizar el vínculo entre Felipe, el terrateniente interpretado por René Cardona, y José Francisco Ruelas, su capataz, personificado por Tito Guízar. El eje central de la historia gira en torno a Crucita, una joven campesina encarnada por Esther Fernández, quien se convierte en el objeto de afecto de José Francisco.

El desarrollo de la trama se desenvuelve en un escenario rural donde los conflictos se resuelven a través de manifestaciones culturales como coplas, danzas y canciones, poniendo de relieve las tradiciones y valores imperantes de la época. La complejidad

narrativa se ve enriquecida por la inclusión de personajes secundarios como Martín (Lorenzo Barcelata), Ángela (Emma Roldán) y Florentino (Carlos López "Chaflán"), cuyas historias y relaciones se entrelazan con la trama principal.

Es notable cómo el tema de los celos se constituye como un elemento cardinal en *Allá en el Rancho Grande*, manifestándose a través de las interacciones entre los personajes. La película presenta un microcosmos social en el que las emociones humanas, particularmente los celos, se ven intensificadas por las estructuras jerárquicas y las expectativas sociales prevalecientes en el contexto representado. Los celos se entrelazan con la narrativa de la película, generando conflictos que impulsan la trama hacia su resolución. Este sentimiento es particularmente evidente en las relaciones amorosas, donde los personajes luchan con sus inseguridades y desconfianzas, reflejando una realidad emocional que resonó en el amplio público internacional que tuvo.

La película utiliza los celos como un dispositivo narrativo para explorar las dinámicas de poder y control dentro de las relaciones. En el contexto de la hacienda, los celos también tienen implicaciones sociales más amplias, reflejando las tensiones inherentes a una sociedad estratificada. La estructura jerárquica de la comunidad en *Allá en el Rancho Grande* se ve reforzada por las emociones de los personajes, quienes deben navegar sus sentimientos dentro de los límites impuestos por su posición social.⁶ Allá en el Rancho Grande se destaca por su uso de un lenguaje directo y contundente al tratar el tema de los celos, lo que lo diferencia notablemente de otras obras de su época que preferían un enfoque más sutil. Esta elección estilística no solo facilita la comprensión del tema, sino que también invita a reflexionar sobre la complejidad de los celos de una manera accesible y profunda.

Para Jorge Ayala Blanco, los celos no son ingredientes fundacionales de este género tan propio de México, pues provienen de “la Zarzuela, la comedia ranchera tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su

⁶ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Linterna mágica 10 (México, D.F.: Trillas, 1987), p. 150.

intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre.”⁷

En la película, los celos se manifiestan principalmente a través de la rivalidad entre los personajes masculinos, quienes compiten por el amor de una mujer. Este conflicto se desarrolla en un entorno donde la música y el folclore⁸ juegan un papel crucial, ya que las canciones tradicionales no solo acompañan la narrativa, sino que también intensifican las emociones de los personajes. En el cine mexicano de la Época de Oro, el fervor patriótico y las melodías folclóricas crean un telón de fondo perfecto para la expresión desenfadada de los celos. Esto se evidencia claramente en las icónicas escenas de cantina, donde los charros entonan canciones que exaltan su hombría. Un elemento recurrente que impulsa la trama es el duelo entre galanes por el corazón de una bella mujer, convirtiéndose en un espectáculo que cautiva a todo el pueblo. “Lo mataré como perro”, exclama José Francisco cuando supone que Crucita ha mantenido relaciones con Felipe. Aunque “la culpa es de esa vieja que vino a venderte como si fueras tú a este”, como le dice Felipe a Crucita tras la crisis que experimenta cuando este intenta besarla. Estas confrontaciones no solo ponen de manifiesto la importancia del honor y el buen nombre en la sociedad ranchera, sino que también ilustran cómo la pasión celosa puede desencadenar enfrentamientos tanto físicos como emocionales, elementos que son pilares fundamentales en la narrativa del cine mexicano clásico.

Los celos, por otra parte, no solo complican las relaciones personales, sino que también sirven para reforzar los estereotipos de género y las expectativas sociales de la época. En este sentido, *Allá en el Rancho Grande* no solo ofrece una narrativa entretenida, sino que también proporciona una ventana a las dinámicas sociales y culturales⁹ del

⁷ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Miradas en la oscuridad (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), p. 65.

⁸ Marina Díaz López, “El folclore invade en imaginario de la ciudad: determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta,” *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 41 (2002), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=251149>.

⁹ Silvana Flores, “La invención iconográfica. Identidades regionales y nación en el cine mexicano de la Edad de Oro by Maricruz Castro Ricalde (review),” *Revista de Estudios Hispánicos* 58, no. 1 (2024), <https://doi.org/10.1353/rvs.2024.a931931>, <https://muse.jhu.edu/pub/159/article/931931/pdf>.

México de principios del siglo XX, donde los celos y la música se entrelazan para crear una experiencia cinematográfica rica y evocadora.

Celopatía obsesiva: La devoradora (Fernando de Fuentes, 1946)

En el caso de la celopatía obsesiva, los celos están vinculados a un trastorno obsesivo-compulsivo. La persona experimenta pensamientos intrusivos y repetitivos sobre la infidelidad de su pareja y puede participar en comportamientos compulsivos para aliviar la ansiedad. El extremo de estos comportamientos puede llevar a finales trágicos. Esto es precisamente lo que ocurre en *La devoradora*.

En esta película filmada en los estudios Azteca y en locaciones del Distrito Federal (Chapultepec) en 1946, el cardiólogo Miguel (Luis Aldás) regresa a México tras estudiar en EE. UU. y se instala en la mansión de su tío Adolfo (Julio Villarreal), quien está a punto de casarse con Diana (María Félix), mucho más joven. Diana, presionada por su amante Pablo (Felipe de Alba), lo desafía a que la mate, pero él no se atreve y acaba suicidándose por celos. Su padre, don Manuel (Arturo Soto Rangel), lo busca sin éxito. En una cena con su prometido Adolfo y Miguel, consigue manipular este para que la ayude a transportar el cadáver de Pablo al bosque de Chapultepec. Diana y Miguel inician una relación amorosa, pero sigue interesada en casarse con Adolfo. Para silenciar a Miguel, cuyo remordimiento podría hacerle confesar a la policía, lo engaña haciéndole creer a Adolfo que su sobrino, borracho, intentó seducirla.

Miguel, temeroso de que la verdad afecte la salud de su tío, guarda silencio. Un vecino, Galván (Manuel Arvide), descubre la situación y le entrega a Diana el sombrero que Miguel dejó junto al cadáver de Pablo a cambio de convertirse en apoderado de Adolfo. En un momento de desesperación, Miguel se enfrenta a Diana, ya vestida para la boda con Adolfo. En un arranque de celos, la mata a tiros y se entrega a la policía.

María Félix es presentada en esta película como una desalmada¹⁰ y logró la que es, quizá, la mejor entre las películas que hicieron de la sonoreense una *femme fatale*. Según García Riera, que:

¹⁰ Graciela Martínez Zalce, Will Straw y Susana Vargas Cervantes, *Aprehendiendo al delincuente: Crimen y medios en América del Norte*, con la asistencia de Astrid Velasco Montante, 1. ed. (México D.F., Montreal

*“la heroína fuera tan mala tenía su explicación más o menos psicológica: ella era huérfana de un padre calavera, derrochador e inútil, y de ahí un descrédito de la figura masculina que le permitía recibir con júbilo el anillo de compromiso que le daba Villarreal sin dejarse besar por él para fingirse desinteresada, pues, según decía, se hacía cortejar por un joven (“porque me gusta”) y por un viejo (“porque me conviene”) al mismo tiempo”.*¹¹

La película se inicia y se cierra con un crimen pasional: el primero, un suicidio, el segundo, un asesinato.¹² No cabe final más trágico en una historia romántica. Para Julia Tuñón:

*“La devoradora encierra en una misma persona la imagen binaria de ser mujer. La disociación se juega en un antes y un después. Por eso, el estereotipo de María Félix se asocia a una mujer total: ella usufructúa en su propia vida las opciones de una existencia, si no simultánea, al menos secuencialmente. La Doña asume así una dualidad posible en este cine. (...) Sus gestos pasan de ser sumisos a soberbios: el gesto de aidez y placer de María Félix ante una pulsera de brillantes, un collar o cualquier otra joya ha pasado al inventario de símbolos filmicos.”*¹³

No en vano, María Félix, a menudo denominada “La Doña”, fue una actriz que encarnó a la perfección el arquetipo de la femme fatale en el cine mexicano. Sus interpretaciones se caracterizaban por una sensualidad imponente y una mirada penetrante que transmitía misterio y peligro. En películas como *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944), *La diosa arrodillada* (Roberto Gabaldón, 1947) y *Doña Diabla* (Tito Davison, 1949), Félix interpretó personajes femeninos complejos y desafiantes que cautivaron al público. Su imagen, tanto dentro como fuera de la pantalla, se convirtió en

Quebec: Universidad Nacional Autónoma de México Centro de Investigaciones sobre América del Norte; McGill University Media@McGill, 2011), <https://ru.micisan.unam.mx/handle/123456789/21347>.

¹¹ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, 1 Ed. (Mexico, D.F.: Inst. Mex.De Cinematograf, 1993), pp. 18–19.

¹² Francisco de La Peña Martínez, *Por un análisis antropológico del cine: Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad*, Primera edición (México D.F.: Ediciones Navarra, 2014), pp. 86–87.

¹³ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, 1. ed. (México D.F.: Colegio de México; Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), p. 117.

sinónimo de glamour, fuerza y poderío femenino, consolidándose como una figura icónica del cine mexicano y un símbolo de la época de oro.

Celopatía reactiva: Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1948)

La celopatía reactiva se manifiesta como una respuesta emocional exacerbada, frecuentemente desencadenada por experiencias vividas que alimentan la desconfianza, tales como una traición previa. A pesar de que puede existir un fundamento tangible para esos celos, la reacción que se produce es desmesurada, lo que puede conducir a conductas autodestructivas y perjudiciales tanto para el individuo como para sus relaciones interpersonales.

Este tipo de celopatía es la que se puede observar en *Nosotros los pobres*. Esta película es un ejemplo paradigmático del “maniqueísmo sentimental”¹⁴, criticada por su enfoque simplista que presenta una sociedad dividida por personajes ricos y pobres. Utiliza melodramas narrados de manera irreverente e ingeniosa, protagonizados por estereotipos populares muy reconocibles. La película se sitúa en un contexto de profunda desigualdad social en el México de la época, y aunque crítica, legitimaba la desigualdad social y promovía el conformismo. Además, *Nosotros los pobres* estableció un modelo que idealizaba o naturalizaba la pobreza, enfrentando a ricos malvados contra pobres enaltecidos.

En el inicio de la película, dos chicos sacan un libro de un basurero. Comienzan a leer la historia de un barrio pobre en la Ciudad de México. En él, Pepe “El Toro” (Infante), carpintero de profesión, vive con su hija Chachita (Muñoz) y corteja a la bonita “Chorreada” (Pavón). A su alrededor, un grupo de jóvenes vive sus vidas de diversas maneras: un par de mujeres siempre ebrias conocidas como “La Tostada” y “La Guayaba”; una mujer hermosa (Jurado) que siempre llega tarde, y una prostituta con neumonía (La Tísica) que tiene un oscuro pasado. La tragedia llega cuando Pepe es falsamente acusado de robo y enviado a la cárcel. En la película, de este ambiente, los celos juegan un papel significativo en el desarrollo de la trama y en la dinámica entre los

¹⁴ Medina Delgadillo, José de Jesús, “El realismo mexicano en el cine de Alejandro Galindo y “Una familia de tantas”” (Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2015).

personajes. Como melodrama, los celos amorosos y familiares van exacerbando las tensiones y malentendidos entre los personajes.¹⁵ Si a esto le agregamos las tensiones sociales y económicas de una ciudad como la Ciudad de México,¹⁶ la fórmula resulta perfecta. Los celos flotan en el ambiente de diversas formas, incluso en forma de epístola. Cuando Pepe “El Toro” está en la cárcel recibe carta de la “Chorreada”, intentando consolarlo y reconciliarse con él, pues, según sus propias letras “de mi vida reconozco que yo tuve la culpa porque fui muy celosa, pero eso te demuestra lo mucho que te quiero”, conectando imprudentemente los celos con el amor. Ayala Blanco hace ver que:

*“el maniqueísmo sentimental, la visión ingenua, barroca y desorbitada, mezclaba elementos estéticos de diversos géneros y reducía la complejidad social a una división entre ricos y pobres (...). Habla también de un costumbrismo populista, en tanto que perspectiva desdramatizada que evita el sentimentalismo y la truculencia; y más que narrar complejas historias, buscó construir personajes populares, con base en su lenguaje vernáculo, a partir de tipos sociales fácilmente identificables, describiendo su psicología, dramas cotidianos y relaciones laborales”.*¹⁷

Como es costumbre en las producciones de la época, la música popular va a servir tanto de promoción, como si de un videoclip actual se tratara, como para enfatizar tanto los momentos alegres como los trágicos. En esta cinta, la canción *Amorcito corazón* contribuyó al gran éxito de la película, en principio en el cine de barrio (el Colonial) y posteriormente por televisión.¹⁸ Tal fue su éxito comercial que Rodríguez no tardó en filmar en 1948 una secuela, *Ustedes los ricos*, con Infante y Pavón otra vez a la cabeza del reparto. En ambas, los pobres experimentaban serias carencias materiales y terribles desgracias, pero se divertían muchísimo más y poseían sentimientos más profundos y auténticos que los melancólicos y aburridos ricos, una suposición que resulta, sin duda,

¹⁵ Siboney Obscura Gutiérrez, “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano,” 166.

¹⁶ “Medina Delgadillo, José de Jesús, “El realismo mexicano en el cine de Alejandro Galindo y “Una familia de tantas”, Tesis de Grado, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2015. Delgadillo, José de Jesús 2015”

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo, 1897-1997* (México: Instituto Mexicano de Cinematografía; Mapa, 1998).

tranquilizadora y conformista. Ismael Rodríguez no solo plasmó los celos entre parejas, sino que, según García Riera:

*“jugó con los celos incestuosos de las hijitas que quieren a sus papás, alimentó una ira liberadora contra villanos tan totales como los actuados por Inclán y Arriaga, repitió preguntas del alma (“¿Por qué se mueren las mamás buenas?”, preguntaba Chachita) y, poseído de un delirio barroco, creyó firmemente en todo lo que estaba contando, por inventado que fuera. Gracias a ese delirio, el barrio se convertía en un ámbito amenísimo, y resultaba un problema gozar debidamente de los hechos pintorescos producidos a ritmo vertiginoso por la pobreza”.*¹⁹

En una de las primeras escenas, Pepe se golpea la mano y llora después de abofetear a *Chachita*, celosa porque lo ha visto coquetear con una vecina, “la que se levanta tarde”, y besar a Celia.²⁰

Como buena película de carácter melodramático y coral, *Nosotros los pobres* destila pasiones, y con las pasiones vienen en su extremo, los celos, que en este caso son transversales, tanto entre amantes como entre familiares y clases sociales.

Celopatía delirante: Él (Buñuel, 1952)

Esta forma implica celos que son parte de un trastorno delirante. La persona cree firmemente en la infidelidad de su pareja, a pesar de la falta de pruebas. Este tipo de celopatía puede estar asociado con trastornos psicóticos, como la esquizofrenia.

Pedro Poyato Sánchez, tras estudiar la obra de Luis Buñuel, menciona que en la película *Él*,

*“se explora una dimensión del sujeto que escapa a la imaginación y se sitúa en lo que “en el fondo, es”. Esta dimensión se refiere a un aspecto oculto que habita en el fondo del personaje, sugiriendo una profundidad psicológica que va más allá de la simple representación del Yo.”*²¹

¹⁹ García Riera, *Ibidem* 1993.

²⁰ García Riera, *Ibid.*, 1993.

²¹ Pedro Poyato Sánchez, “El cine de Buñuel: Fotografías que se suceden vermicularmente: Análisis textual de “Un perro andaluz”, “Él”, “Viridiana” y Ese oscuro objeto del deseo” (Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 26 de mayo de 1995), p. 203.

Él es un melodrama basado en la novela homónima de la escritora española Mercedes Pinto y realizada a partir de un guion del propio realizador en colaboración con Luis Alcoriza, a lo largo del cual Francisco (Arturo de Córdova) tortura, golpea, mantiene prisionera y quiere asesinar a su esposa (Delia Garcés) con la que se ha casado a los 40 años, pero no es solo eso.

*“Luis Buñuel dota a la cinematografía criminal de laberínticos dramas neuronales: *Él* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955) son verdaderas trampas de la psique. Encaminan al espectador a los juegos maquinales de la mente criminal. ¿Qué mente apegada a la norma llega a los intentos de asesinatos y atentados contra la libertad a causa de celos y paranoia como Francisco (Arturo de Córdova) protagonista en la primera cinta; o en la segunda, Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), ¿también burgués acreditado para construir realidades a partir de coincidencias?”²²*

Y, efectivamente, Martínez Cambril nos hace ver que “esa perspectiva es insuficiente y lamentable, porque el film es algo más que un melodrama. A cada momento Buñuel se empeña en dejar constancia de que el centro del asunto es la religión, el sexo y la locura (o más exactamente, el amor loco de los surrealistas).”²³

La película comienza en Semana Santa, dentro de una catedral, donde un lavapiés y un sacerdote celebrante se dedican, con considerable placer, a besar una extensa fila de pies descalzos en primer plano. En este escenario, el protagonista, interpretado por Arturo de Córdova, un católico devoto, se topa con Delia Garcés. Sin embargo, lo primero que capta su atención son los pies de ella. Esta elección revela un placer fetichista ambivalente, que se entrelaza con el ritual del Jueves Santo y el simbolismo religioso relacionado con la vida, pasión y muerte de Jesús, conformando así un vía crucis que aguarda a los personajes.

Según considera Martínez Cabril²⁴ la película se presenta como un análisis metódico de los síntomas de la paranoia que afectan a la condición humana. De

²² Álvaro Fernández Reyes, “Criminología del cine,” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, no. 021 (2005).

²³ M. Martínez Carril, *Luis Bunuel* (Montevideo: Cinematica Uruguay, 1984).

²⁴ Martínez Carril, *Ibid*, 1984.

Córdova, mostrando un notable sadismo, utiliza agujas de tejer para atravesar las cerraduras con la intención de dañar un ojo curioso, mientras complica la vida de su esposa. Esta locura, alimentada por los celos, encuentra un momento de calma al observar los pies de su mujer. Sin embargo, lo que realmente atrae a Buñuel del protagonista es su locura amorosa. Arturo de Córdova, con más de 40 años, entra en el matrimonio sin ninguna experiencia sexual, aparentando ser incapaz de satisfacer a Delia Garcés, y canaliza toda su energía en la religión, tal vez incluso en un tipo de creencia personal. Sin embargo, el amor lo lleva a la locura.

Este film fue estudiado profusamente por Eduardo de la Vega Alfaro, quien concluye que

*“Resulta claro que, en *Él*, una de las obras más personales de la filmografía buñueliana, se establece un magistral análisis del peso de las tradiciones culturales hispanas en materia sexual y amorosa, idea que adquiere forma en la enorme campana encuadrada en contrapicado que aparece en los créditos del filme buñueliano”.*²⁵

En efecto, Francisco Galván viene a ser, por otra parte, una especie de “Quijote enfrentado (y finalmente aniquilado) a los oprobiosos signos de una cultura medieval pero arropada en la modernidad.”²⁶ Con esta opinión coincidió el historiador del arte Juan Antonio Ramírez, que considera al protagonista de *Él* como “Otro alter ego del artista”.²⁷ De esta forma se emparenta esta obra de Luis Buñuel con las Primeras Vanguardias europeas, aprovechando su libertad estética, para generar audiovisualmente los delirios de la patología que encarna Arturo de Córdoba.

En conclusión, *Él* de Buñuel no solo ofrece un retrato inmediato de la celopatía delirante, sino que también profundiza en la complejidad de la naturaleza humana, revelando las tensiones entre la devoción religiosa, la sexualidad reprimida y la locura impulsada por los celos. La película se convierte en un espejo de las influencias culturales

²⁵ Eduardo De la Vega, “Buñuel y el cine español en el exilio mexicano,” *FILMHISTORIA Online* 10, 1-2 (2000), <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12386>.

²⁶ Eduardo La Vega, *Ibid.*

²⁷ Juan A. Ramírez, “Buñuel y Dalí en la estación surrealista,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 603 (2000).

hispanas que moldean la identidad del protagonista, quien se debate entre los dictados de una sociedad opresiva y sus propios deseos internos. A través de la figura de Francisco, Buñuel logra transmitir una crítica a las normas sociales que restringen la libertad individual, mostrando cómo la locura puede surgir de la combinación de la presión cultural y el amor insano.

Celopatía paranoide: El rebozo de Soledad (Roberto Gavaldón, 1952)

En lo que respecta a los celos de carácter paranoide, estos se caracterizan por una excesiva suspicacia y una profunda falta de confianza. El individuo afectado tiende a mantener una vigilancia constante sobre su compañero sentimental, escrutando minuciosamente su comportamiento en busca de posibles indicios de infidelidad. Además, es frecuente que malinterprete situaciones completamente inofensivas, percibiéndolas como potenciales amenazas para la relación. Esta distorsión en la percepción de la realidad puede llevar a la persona a experimentar una angustia constante y a desarrollar conductas de control que pueden resultar perjudiciales para la dinámica de la pareja. En el caso de *El rebozo de Soledad* esta personalidad la encarna el rancharo Roque Suazo encarnado por Pedro Armendáriz.

Según nos explica Emilio García Riera:

*“Si Julio Bracho primero y Emilio Fernández después fueron los directores mexicanos más celebrados en los cuarenta, el impersonal Roberto Gavaldón les heredó esa condición en los cincuenta. Le tocó, pues, a Gavaldón ilustrar en su nivel más alto, con *El rebozo de Soledad* (1952), una nueva procuración del cine de calidad (o “de aliento”) apoyado en temas nobles, de “interés nacional”, como se decía en los documentos del Banco Nacional Cinematográfico”.*²⁸

Esta película, heredera del estilo personal de Emilio Fernández, *El rebozo de Soledad*, cuenta la historia de un honesto médico ciudadano (Arturo de Córdova) enfrentado en un pueblo al cacique (Carlos López Moctezuma), aliado de la ignorancia y la superstición, y que compite por el amor de una lugareña (Stella Inda) con un noble macho

²⁸ García Riera, *Ibid* 1998, p. 196.

ranchero (Pedro Armendáriz). La película fue producida por el STPC y por Miguel Alemán Velasco.²⁹

Aunque en palabras de La Peña Martínez en varias de sus películas indigenistas los protagonistas son en menor medida los indígenas que los héroes mestizos que buscan transformar las condiciones de vida de aquéllos como el médico rural en *El rebozo de Soledad*,³⁰ esta película es destacable por evidenciar el machismo de Roque Suazo.

La película *El rebozo de la soledad* explora temas como la pobreza, la ignorancia y la negligencia en un pueblo rural. Roque Suazo se siente celoso del doctor Robles por el afecto que Soledad siente por él. Esto se puede inferir por las frases de Roque como "La tierra vale más que cualquier mujer" y la preocupación de Manuel por la seguridad de su esposa: "Tú no dejarías a tu mujer en manos de otro, verdad".

La película presenta el conflicto ético y profesional del Dr. Alberto Robles, interpretado por Arturo de Córdova, quien se debate entre la comodidad de la práctica médica privada y su vocación de servicio hacia una comunidad indígena marginada en Santa Cruz. Este dilema personal se entrelaza con una compleja trama romántica que involucra a Robles, a Soledad (Stella Inda) y a Roque Suazo (Pedro Armendáriz), sirviendo como vehículo narrativo para abordar cuestiones más amplias relacionadas con la inequidad socioeconómica y las diferencias culturales en México.

La dinámica de los celos se manifiesta de manera evidente en las interacciones entre los personajes principales, particularmente en la rivalidad que surge entre Robles y Suazo. El Dr. Robles, como representante de una clase social privilegiada y con formación académica, simboliza un ideal aparentemente inalcanzable para Soledad. Esta última, a pesar de sus sentimientos hacia el médico, se encuentra constreñida por su realidad socioeconómica y la influencia carismática de Suazo.

Este triángulo amoroso no solo funciona como un elemento dramático, sino que también sirve como metáfora de las tensiones sociales y culturales presentes en la sociedad mexicana de la época. La película utiliza estas relaciones interpersonales para explorar temas más profundos como la brecha entre las clases sociales, las oportunidades

²⁹ García Riera, *Ibid.*, 1998, p. 196.

³⁰ La Peña Martínez, *Ibid.*, 2014, p. 107.

disparos y los conflictos que surgen cuando diferentes mundos convergen en un mismo espacio geográfico y social. Los celos entre los personajes son palpables, especialmente en la relación entre Robles y Suazo. Robles, un médico blanco y educado, representa un mundo inalcanzable para Soledad, quien, a pesar de su amor por él, se ve atrapada por las circunstancias y el poder seductor de Suazo. Este último, un cacique que controla el pueblo, no solo compite por el amor de Soledad, sino que también simboliza las estructuras de poder que perpetúan la marginación de los indígenas. Suazo, el cual considera que ha de poseer a Soledad al igual que posee la tierra, la persigue y vigila enloquecidamente hasta que, una vez localizada a solas, la viola.

El film critica estas dinámicas de poder y resalta la necesidad de que los mestizos y criollos se comprometan a guiar y ayudar a los indígenas a salir de la ignorancia en la que se encuentran.³¹ A pesar de la falta de naturalidad en los diálogos y la representación de los personajes, la película logra transmitir un mensaje poderoso sobre la importancia de la cultura indígena y la lucha por la justicia social y de las circunstancias sociales de las mujeres en la época posrevolucionaria.

Conclusión

El período comprendido entre 1936 y 1956, conocido como la Época de Oro del Cine Mexicano, representa un fenómeno cultural y artístico de gran relevancia en la historia cinematográfica de México. Este periodo no solo marcó un hito significativo en la producción fílmica nacional, sino que también desempeñó un papel fundamental en la configuración de la identidad cultural y nacional mexicana, estableciendo un paradigma estereotípico del México posrevolucionario.

Durante este lapso, la industria cinematográfica mexicana alcanzó una notable productividad a nivel mundial, ofreciendo al público una representación del ethos mexicano a través de diversos géneros como el melodrama, la comedia y el cine ranchero. Estas producciones abordaron temáticas universales como el amor, la traición y la

³¹ Javier González Rubio y Hugo Lara Chávez, *Cine antropológico mexicano*, 1a ed. (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), p. 5.

fidelidad, al tiempo que reflejaban las tensiones inherentes al proceso de modernización y la preservación de las tradiciones culturales.

Un elemento recurrente en la narrativa del cine de oro mexicano es la representación de los celos, manifestados a través de conflictos interpersonales y emocionales, particularmente en un contexto rural idealizado.

En síntesis, el cine de oro mexicano no solo fue un producto ideológico del multiculturalismo liberal occidental, sino que también sirvió como un medio para legitimar visiones del mundo que perpetuaban las estructuras de dominación de clase. A través de su discurso audiovisual, el cine de esta época logró tipificar la cultura mexicana, integrando temas como los celos y el folclore en sus narrativas para reflejar las complejidades de la identidad nacional y las tensiones sociales imperantes.