

“Mamá y papá”: *Rateros último modelo* la primera película del cine mexicano en representar una familia homoparental

“Mom and dad”: Rateros último modelo the first movie of Mexican cinema to depict a same-sex parent family

Juan Abraham Pérez González

Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

Licenciatura en Historia

6° semestre

abraham60603@gmail.com

Recepción: 19/12/2024

Aprobación: 16/01/2025

RESUMEN: *Rateros último modelo* es el primer filme de la industria del cine mexicano en el que se representa a una familia homoparental. La presentación de este tema, el cual no ha sido tratado en los estudios fílmicos mexicanos, supone la ruptura del orden social tradicional y patriarcal del México de mediados del siglo XX. Con el fin de proponer nuevas áreas de investigación, se pretende analizar la cuestión anteriormente mencionada y cómo este filme transgrede los valores éticos y morales de la sociedad mexicana de aquella época a través de los roles de género asociados, principalmente, a hombres y mujeres.

PALABRAS CLAVE: Cine; nueva masculinidad; familia homoparental; roles de género; México; siglo XX.

ABTRACT: *Rateros último modelo* is the first film in the Mexican film industry to depict a same-sex parent family. The presentation of this theme, which has not been addressed in Mexican film studies, implies the breaking of the traditional and patriarchal social order of mid-20th century Mexico. In order to propose new areas of research, the aim is to analyze the aforementioned issue and how this film transgresses the ethical and moral values of Mexican society of that time through the gender roles associated, mainly, with men and women.

KEY WORDS: Cinema; new masculinity; parent family; gender roles; México; 20th century.



Imagen 1: Javier Solís y Manuel Capetillo sosteniendo a “Don Jesús” en *Rateros último modelo*



Fuente: Extracto de la película *Rateros último modelo*. Producciones Espada, Fernando Cortés (1965).

Introducción

A decir verdad, abordar un tema nunca antes tratado implica una gran responsabilidad, ya que la producción de nuevo conocimiento para la historia conlleva un enorme compromiso. Como historiador especializado en la llamada “Época de oro” del cine mexicano y tras el análisis de varias fuentes historiográficas, se ha podido constatar que la producción de textos relacionados a este tema han sido mayormente delimitados a esta época (bien o mal llamada “de oro”); es decir, son estudios e investigaciones que se concentran en una temporalidad específica, la cual comprende más o menos los primeros años de la década de los treinta hasta mediados de la década de los cincuenta, dependiendo del autor. Por citar algunos de estos trabajos véase *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano* de Julia Tuñón,¹ *Medio siglo de historia del cine mexicano* de Aurelio de los Reyes,² *La mujer nocturna del cine mexicano* de Alberto Cabañas Osorio,³ entre otros. La tendencia a analizar esta temporalidad hace que también se realicen trabajos más específicos sobre las películas o personajes de este periodo dejando de lado otras temporalidades que han sido poco estudiadas o peor aún, nunca revisadas.

¹ Cf. Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen* (México: El Colegio de México, 1998).

² Cf. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (México: Trillas, 1998).

³ Cf. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano: Representaciones y narrativas corporales 1931-1954* (México: Universidad Iberoamericana, 2014).

No se quiere decir que estos trabajos no tengan un valor e importancia enorme, claro que lo tienen, mi crítica y demanda es que, al centrarnos en esta temporalidad, se limitan considerablemente los estudios a la llamada “Época de oro del cine mexicano” dejando de lado, por ejemplo: el resto del cine mexicano en blanco y negro o el cine de ficheras. Terminamos centrándonos en figuras como Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Cantinflas, entre otros. A su vez dejamos de lado a muchas actrices y actores que bien merecen ser estudiados y que tienen gran relevancia como es el caso de Rosita Quintana, Alma Delia Fuentes, Dacia González, Joaquín Cordero, Julio Aldama, Javier Solís y Miguel Aceves Mejía. Asimismo, nos centramos en los “grandes” directores de cine como Luis Buñuel, Ismael Rodríguez o Emilio “Indio” Fernández pero no investigamos ni producimos conocimiento sobre directoras de cine como Matilde Soto Landeta, Mimí Derba o Adela Sequeyro. En resumen, centrarnos en esta temporalidad ha hecho que otras temporalidades del cine mexicano queden rezagadas y por ende poco o nunca estudiadas, creando así un vacío de conocimiento que bien está dentro de la historia y que merece ser estudiado. Esta es precisamente una de las razones para hablar sobre el tema que a continuación se presentará.

Con lo anterior, este trabajo busca salir de la temporalidad antes dicha que, por su fama, ha opacado a otros sectores. Así, nuestro tema estudiado pretende ser un parteaguas para la producción de nuevo conocimiento y también, invitar a otros historiadores, historiadoras y científicos sociales a investigar y adentrarse a otros temas poco estudiados para generar nuevos campos de investigación. Así analizaremos y estudiaremos la película *Rateros último modelo*; la primera película mexicana en representar una familia homoparental.

El contexto cinematográfico en México después de la “tragedia”

Posicionar *Rateros último modelo* (1964) como la primera película mexicana en representar una familia homoparental requiere la contextualización del cine mexicano de la década de los sesenta del siglo pasado. Si bien, mucho se ha hablado acerca del fin de la Época de oro del cine mexicano durante la década anterior, es cierto que el cine mexicano iba en declive.

Algunos historiadores y estudiosos del cine atribuyen este declive, en primer lugar, a los personajes y tramas redundantes; siempre repetitivos.⁴ De igual manera, se ha afirmado que la muerte de los ídolos y grandes estrellas del cine de oro son la fisura de

⁴ Véase Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX* (México: El Colegio de México, 2011), 307-331.

dicha época: la muerte de Pedro Infante en 1957, por ejemplo, es el caso más evidente. Aunado al terremoto de ese mismo año que causó la caída del Ángel de la Independencia en la ciudad de México, la muerte de Pedro Infante significó el fin de la época de oro del cine mexicano para muchas personas (lo que en mi opinión no es más que un discurso nacionalista). Cabe considerar, por otra parte, que la muerte de grandes figuras nacionales (generalmente masculinas) reducen los campos de investigación en torno a estos temas.⁵

La década de los cincuenta fue “de transición” debido a que algunas figuras más populares fallecieron: Jorge Negrete en 1953, mientras que Miroslava Stern y Joaquín Pardavé en 1955 o el antes citado Pedro Infante en 1957. Para el crítico de cine Rafael Aviña, existen “signos de descomposición” del cine en este periodo, pues la industria antes liderada por el melodrama ranchero dirigido por Emilio “Indio” Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, se iba sepultando por los filmes de corte urbano; fenómeno que se estaba desarrollando con gran fuerza.

Aunque la muerte de algunas de las grandes figuras del cine nacional sea motivo para hablar de “signos de descomposición”, no resulta suficiente para dictarse como una sentencia, dado que hay otros factores que impiden el cierre de esta “época”, como los problemas de sindicatos, el cine extranjero, la restricción de presupuestos, la decadencia de los directores y sus tramas, el deterioro de los personajes e incluso la llegada de la televisión que vendría a competir con el cine. Otra forma de contribuir, tiene lugar los años posteriores a los que se cree fue la Época de oro, puesto que tiene elementos interesantes. Ejemplo de ello es el nacimiento y llegada de nuevas actrices y actores a la industria, como lo fue el desarrollo de la carrera de Silvia Pinal, Ana Luisa Peluffo, Rosario Granados, María Victoria, Rosita Quintana, Adalberto Martínez (también llamado “Resortes”), Antonio Espino (“Clavillazo”) e Ignacio López Tarso; consideremos también el nacimiento de los filmes urbanos y a los “nuevos charros cantores”:⁶ Antonio Aguilar, Javier Solís y Miguel Aceves Mejía.

De estas evidencias, el hecho de cerrar o marcar temporalidades basadas en cuestiones positivistas dentro del cine, reduce el estudio sobre otros temas pertinentes, de

⁵ Rafael Aviña, casi de manera trágica hace mención de estos factores. Se dice “de manera trágica” ya que, para el crítico, estos dos factores suponen el cierre de una época. El hecho de argumentar que el fin de la Época de oro del cine mexicano (evidentemente muy discutida) se debe a la muerte de Pedro Infante y a la caída del Ángel de la Independencia en la ciudad de México es indiscutiblemente positivista, pues ya que cierra de manera tajante una temporalidad y se reduce a dos únicos factores que a su vez la misma sociedad reproduce. Véase la siguiente revista: Rafael Aviña, “Signos de descomposición”, *Época de oro del cine mexicano* (1997): 76.

⁶ Este es un concepto que he acuñado para denominar a las figuras que sustituyeron a Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar.

ahí que no exista ningún trabajo conocido que aborde el análisis y estudio del filme que en este artículo se presenta, y menos aún, del tema que trata.

Rateros último modelo ¿nueva masculinidad?

Dirigida por Fernando Cortés y estrenada el 18 de marzo de 1965 en el cine Mariscala,⁷ *Rateros último modelo* es la primera película del cine mexicano en mostrarnos una familia homoparental. Si bien, ya se habían expuesto personajes masculinos “amanerados” a partir de la década de los treinta en el cine mexicano, nunca se hizo explícita su orientación sexual, debido al contexto de la producción cinematográfica. Un ejemplo de ello es el personaje de “Don Pedrito” en la *La casa del ogro* (Fernando de Fuentes, 1938), en donde se presenta a un hombre “amanerado” o con actitudes asociadas al género⁸ femenino; pese a que nunca se hizo una mención directa de su orientación sexual, tales representaciones⁹ (más allá de la exageración impresa en ellas) siempre se construyeron con el objetivo de ridiculizar.¹⁰

La década de los sesenta dentro del cine mexicano dejó atrás el predominio de los filmes campiranos en donde el hombre (o bien, “el macho”) sufría por una mujer, y solo su tormento terminaba cuando esta caía ante sus pies. Se dejó atrás los filmes de caballos y jinetes, de revolucionarios o de melodramas situados en un “pueblito” que se rige por la ley del hombre; ya no hay un Indio Fernández revolucionario, un Jorge Negrete parrandero, un Pedro Infante mujeriego o un Luis Aguilar “cantor”. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, el cine mexicano se vio influenciado por la llegada de la juventud a la pantalla. Recordemos a Enrique Guzmán haciendo de rocanrolero, al apuesto Cesar Costa y a un Manolo Muñoz bailarín; incluso tenemos personalidades como Fernando Soler

⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano: Época sonora, Tomo IX 1964/1966* (México: Era, 1978), 58-60.

⁸ Se usa el término “género” propuesto por Marta Lamas y Joan W. Scott. Ambas nos dicen que el género es una construcción social que asigna ciertos parámetros, características, modos de actuar y roles a cada sexo, con lo cual a lo largo de la historia se han ido construyendo los roles a los individuos mismos que han afectado la interacción y relación social igualitaria de los individuos, lo cual, mayoritariamente y sin duda, afecta principalmente a la mujer. Marta Lamas (comp.), “La antropología feminista y la categoría “género”, en *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual* (México: UNAM, 2013), 97-126 y Joan Wallach Scott, *Género e historia* (México: FCE/UACM, 2012), 48-76.

⁹ Se hace uso del término “representaciones” o “representación” según lo propuesto por Roger Chartier sobre la manera de asignar un significado a un símbolo que es construido socialmente y que cumple la función de llenar un vacío o hacer evidente también una imagen presente. Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (España: Gedisa, 2005), 56-60.

¹⁰ Sara Karen Salas et. al., “La comunidad LGBT+ en el cine mexicano”, *Instituto Mexicano de Cinematografía* (blog), 2022. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=425e13fa-62bb-4958-a7ac-4c2c1cc7d087>

intentando adaptarse a la nueva juventud hasta una Sara García que defiende a sus hijos, quienes van a las fiestas y bailan a ritmo de twist y rock & roll.

No tardaron en sumarse las nuevas psicologías, anteriormente rechazadas y censuradas; la mujer adquirió “autonomía” para hacer “lo que le venga en gana” sin necesidad de estar sujeta a un hombre; al mismo tiempo, los hombres comenzaron a utilizar pantalones de vestir y camisa dejando atrás las espuelas y los sombreros, eran apuestos y buscaban remarcar su posición socioeconómica. Las luces de la ciudad maravillaban la noche y encendían las pasiones de los enamorados, ahora existían autos lujosos y consolas que reproducían la música. Dentro de este marco, los pocos melodramas rancheros perseguían lo picaresco y los recuerdos de una época “feliz” que, llegados a este momento, no eran más que un horizonte imposible de alcanzar.

Si el mundo había cambiado, por tanto, la sociedad también, pero ¿qué hay de aquellos hombres que solían ser machos, de vigor animal que llevaban a cabo duelos para adueñarse de una mujer? La sociedad reflejaba sus angustias y reclamaba al nuevo imaginario social, la pérdida de los valores, las costumbres y tradiciones. En el caso de Mauricio Garcés, crearon el mito de que era homosexual porque en las películas de esta década lo representaban muy “amanerado” pero, al final, el público resultaba confundido porque siempre terminaba siendo “masculino”, y a esto se le agrega que jamás se casó y nunca tuvo hijos, por ello se sospechaba de su orientación sexual. La sociedad señalaba: “ahora se han perdido los valores y a los hombres”.

Rateros último modelo protagonizada por Manuel Capetillo (Manolo Saldaña), Javier Solís (Beto López) y por un bebé llamado “Don Jesús”, es una muestra de las preocupaciones de la sociedad y la evidencia de las nuevas psicologías (aunque esto no implicaba que fueran aceptadas por el público). En este filme urbano se nos cuenta la historia de dos músicos que, a falta de trabajo, buscan obtener el pan de cada día mediante el robo, una actividad ilícita y despreciable bajo la mirada de la sociedad y de Dios, como sabemos. No obstante, ambos amigos procuran ser discretos y no provocar daños mayores a quienes roban; incluso, una parte de las ganancias (las cuales tienen gracias a los dotes vocales de Beto) son entregadas al padre Ignacio (interpretado por Andrés Soler) para la caridad, sin que este conozca de dónde proviene el dinero, por supuesto. Por último, vemos también que Manolo y Beto comparten vivienda dentro de una vecindad, aunque cada uno tiene su propia cama.

Un buen día, ya dispuestos a descansar, tocan a la puerta: para su sorpresa ven una canasta en el suelo y dentro de ella se encontraba un bebé. Nerviosos ante la idea de ir con

las autoridades para dar cuenta del suceso, deciden quedarse con el bebé y esperar a alguien que lo reclame. Por el momento tienen que ver cómo se llamará. A partir de este punto resulta interesante esta escena, ya que podemos apreciar la existencia de un instinto paternal, incluso maternal, al ver cómo, llenos de emoción, resuelven turnarse para cuidarlo, mimarlo y hablar con él.

La llegada del bebé supone grandes cuidados. Sin duda, ambos adultos fungen con el papel socialmente asignado a la mujer. De inmediato, Manolo y Beto, vestidos con nada más que su pijama, se dirigen a la cocina para prepararle un biberón que apacigüe el llanto del pequeño. En la escena, Manolo le dice a Beto que hierva la leche en lo que él improvisa un biberón con una botella de vidrio y un guante de látex agujereado. Además, es ambientada con música un tanto infantil, goza de varios toques cómicos, pero también interesantes. Sobre el asunto, hay un breve intercambio que evidencia la primera muestra tangible de la representación de una familia homoparental:

Beto (mientras vierte la leche en la botella): —Habrás que reportar este niño a la policía. —
Manolo (con énfasis en las palabras finales): —¿Seguro? No quiero que vayamos a parecer padres solteros. —

El énfasis puesto al final del diálogo de Manolo “padres solteros” es muy curioso, pues, como se ha dicho anteriormente, en los filmes donde aparecen hombres con modos “afeminados” o que hacen referencia a una orientación u identidad sexual diferente a la tradicionalmente construida por la sociedad, nunca se observa de manera directa en los filmes, pues la sola presencia de “estos individuos”, es vista como un problema y, por ende, censurada.¹¹ Al omitir información relacionada, los directores, guionistas y adaptadores buscan una manera de incluir estos aspectos en la trama, para así generar una especie de burla, la ridiculización de la diversidad sexual, principalmente de los hombres, puesto que de la mujer lesbiana no se comenta, mas bien, se hace alusión a ellas en los filmes cuya protagonista se viste y actúa como hombre, lo cual supone una condena para ella en muchas ocasiones: sale de los parámetros que rigen la feminidad de la mujer,¹² tal y como lo fue el caso de María Félix y el uso de pantalones en el sepelio de Jorge Negrete.

¹¹ Salvador Novo y Carlos Monsiváis, ambos pertenecientes a la comunidad LGBT+, en su trabajo como cronistas rescatan sucesos relacionados con la comunidad. El trabajo de Novo como cronista de la primera mitad del siglo XX resulta de gran importancia para los estudios sobre género y diversidad sexual del México posrevolucionario.

¹² Véase la película *La negra angustias* (1949) de Matilde Soto Landeta. Landeta fue una de las primeras directoras de cine en México. Sus películas denuncian de manera implícita la dominación del hombre sobre la mujer y la discriminación que sufren por el hecho de serlo.

Aquel diálogo, cuestiona la masculinidad de ambos personajes. En realidad, el título mismo de la película *“Rateros último modelo”* ya nos está diciendo que hay algo nuevo en la sociedad (o al menos algo que no ha sido aceptado), es decir: las palabras “último modelo” sugieren que hay una nueva ideología en la mentalidad masculina; una nueva masculinidad. Continuando con el análisis, la segunda muestra homoparental goza de diálogos más explícitos sobre “lo nuevo”:

Manolo (con enorme alegría): —Está chulo el cuate ¿no? —

Beto (sonriendo): —Y tiene los ojos igualitos a ti. —

Manolo (mientras le sostiene el biberón al bebé): —¿Qué traes? No más le pongo el bigote y ya es tu cara. —

Al llegar la noche y luego de tantas emociones, terminan durmiendo juntos (hay que recordar que ambos cuentan con camas individuales). A la mañana siguiente el bebé los despierta con llanto: Beto se levanta de sorpresa y le prepara “un desayuno” al niño mientras le dice a Manolo que lo cambie de pañal. En complemento, me gustaría destacar los papeles asignados a Javier Solís en sus películas, relevantes para entender un poco más su personaje en este filme. La carrera artística de Javier Solís se vio marcada por la peculiaridad de sus interpretaciones;¹³ a diferencia de los papeles y las canciones que se le dieron a Pedro Infante o a Jorge Negrete: parranderos, mujeriegos, hombres cabales, machos y “peleoneros”, a Javier Solís siempre se le encomendaron papeles distintos, más acordes a su personalidad, por decirlo de alguna manera, la cual; era un poco más relajada, retraída, romántica y familiar. No es de extrañar, por lo tanto, que en esta película se le asigne un papel de carácter maternal, mismo que se consagrará en una escena muy relevante de la película y que será visto más adelante. En este sentido se comprende que, sus papeles, conforman una “nueva masculinidad” del hombre mexicano.

“Mamá y papá”

Beto y Manolo se sienten muy contentos con el niño, mas intentan entregarlo a la policía: Beto siempre carga al niño y Manolo le hace cariñitos. Una vez en la comisaria, se preguntan si cuidarán bien a “Don Jesús”, y alegan que las personas que trabajan ahí no son “nanas” y que lo llevarán a un “asilo” con muchos otros niños sin papá y mamá; ambos coinciden en que el niño necesita quien lo cuide. Cuando Manolo pide despedirse del niño,

¹³ Nótese que al menos el 85% de las canciones que interpretó no contienen machismos típicos de la música regional mexicana de ese tiempo, como lo puede ser las composiciones de José Alfredo Jiménez.



Beto le responde “primero yo”, después se toman su turno para darle un beso en la frente. Finalmente se arrepienten y lo llevan de nuevo a la vecindad; contentos, deciden nombrarlo “Don Jesús”, culminando esta escena en un emotivo momento, pues el bebé ya tiene familia: dos papás.

Imagen 2. Javier Solís y Manuel Capetillo jugando con “Don Jesús”.



Fuente: Extracto de la película *Rateros último modelo*. Producciones Espada, Fernando Cortés (1965).

Sin embargo, con la llegada de la sobrina del padre Ignacio, Nora González (interpretada por Dacia González), la situación se complica. Nora quien viene del norte del país, comienza a trabajar como visitadora social para ayudar a la comunidad que lo necesita. La primera vez que estuvo en la vecindad y conoció a nuestros protagonistas, el bebé no residía con ellos, de tal manera que, al enterarse de ello, les pregunta por los orígenes y papeles del menor. Ahora Beto y Manolo, envueltos en tal aprieto, afirman que, aunque el bebé no es de ninguno de ellos, “se los dejó un cuate que ya murió”. A raíz de tal engaño, los músicos traman todo un plan para quedarse con el niño. En esta escena viene algo más peculiar, pues al darse cuenta de que el niño no tiene ropa y necesitan robar más para poder comprársela, Manolo le dice a Beto lo siguiente:

Manolo: —Pues ahora que somos madres hay que trabajar más duro. —

Beto (con asombro): — ¿Cómo madres? —

Manolo: —Bueno, padres. —

Todo parece marchar bien cuando Beto comienza una relación sentimental con Nora, pues tanto él como Manolo esperaban que Nora olvidase el asunto de los papeles. Por fortuna el



padre Ignacio le cuenta a Nora que Beto es un buen feligrés y que es miembro del coro de la iglesia; agradeciendo las palabras de su tío, Nora se siente más tranquila, puesto que pensaba que el niño era robado. Así, las labores paternas y, sobre todo, maternas de Beto y de Manolo continúan; ambos se encariñan más con el niño, pero cuando Nora le dice a Beto su opinión sobre los ladrones, la tristeza invade su ánimo.

La película y el tema tratado en este artículo llega a su cúspide con Beto, quien, como ya se ha mencionado, adquiere un rol maternal; de hecho, el personaje de Manuel Capetillo se asume como una figura más paternal: es él quien sale a trabajar con mayor frecuencia, juega y cuida del niño en pocas ocasiones. El momento al que hacemos referencia nos conduce a la parte final de este trabajo: en ausencia de Manolo, Beto se queda en casa a cuidar del niño y poco después aparece cantando “Mamá y papá” del compositor Luis Demetrio González. La interpretación de Javier Solís agrega “tono” a su personaje, y su rol materno se refleja por completo en la escenografía del canto: viste un mandil, canta mientras lava, plancha, le da su biberón al niño y le pone talco y aceite para evitar que se roce. De pronto, entre tanto canto, sonrisas, guiños y bailes, se le quema la ropa que planchaba, y en ese preciso instante la letra de la canción dice: “es difícil ser papá, pero es más difícil el hacerle a la mamá”, entonces las señoras lo observan con una gran sonrisa al ver que un hombre intenta cumplir con lo que ellas hacen a diario.

Imagen 3: Javier Solís cantando “Mamá y papá” de Luis Demetrio González



Fuente: Extracto de la película *Rateros último modelo*. Producciones Espada, Fernando Cortés (1965).

Llama la atención que a una figura masculina se le asigne este papel maternal dentro del cine de esta época y, sobre todo, que sea representando en una escena como esta, pues aquí el hombre realiza lo que para la sociedad “le corresponde al género femenino”. El uso del mandil, como representación simbólica de un atuendo generalmente diseñado para las mujeres, ya nos muestra la presencia de lo que podría llamarse una “nueva identidad”, puesto que los roles asignados al género femenino se reproducen desde un sujeto masculino. Asimismo, la actuación en esta escena transgrede el orden social tradicional: en ninguna película del cine mexicano hasta 1965 (año en que se estrenó el filme discutido) se había visto tal cosa, ninguna representación similar a esta escena existe dentro de dicha temporalidad, por lo que resulta sorprendente. Carlos Monsiváis afirma que estas nuevas psicologías solo se aceptan en el “marco de los espavientos” y que para ser aceptadas es necesario caricaturizar los estereotipos.¹⁴

“¿Un niño con dos padres!”

Más tarde en la película descubrimos que Beto y Manolo guardan un fuerte remordimiento por no poder darle al niño la vida que merece. Se deciden a buscar un trabajo digno y ser honrados. Sin embargo, Nora no olvidaba el asunto del bebé y se lo dice a Beto. Ante la insistencia de conocer de dónde vino el niño, Beto le confiesa parte de la verdad a Nora, y esta le dice que ambos (Beto y Manolo) deben dar aviso a las autoridades y posteriormente presentar una solicitud de adopción, ya que el asunto no parece grave. Recordemos que Nora piensa que cuentan con un buen trabajo y una buena reputación.

Al siguiente día, Nora acude a la vecindad en compañía de su superior, la señora Méndez (interpretada por Consuelo Frank), con el fin de seguir el procedimiento que marca la ley para que Beto y Manolo puedan adoptar a “Don Jesús”. Nora presenta el documento para que puedan adoptar al bebé y la señora Méndez pregunta:

Señora Méndez: —¿Quién de los dos va a adoptar al niño? —

Beto y Manolo (al mismo tiempo): —¡Yo! —

Señora Méndez (asombrada y cuestionando en voz alta): —¿Un niño con dos padres?
¿Cuándo se ha visto eso? —

Nora interviene y pide que piensen quién lo va a adoptar para realizar los trámites correspondientes. La señora Méndez enojada y renuente ante la idea de que un niño tenga

¹⁴ Carlos Monsiváis, “Introducción”, en *Mirolava*, editado por Guadalupe Loaeza (México: Alianza editorial, 1992), 14.

dos padres, se lleva al bebé con ella, mientras que Beto y Manolo le dan instrucciones para su cuidado, porque “es un niño muy especial”, logrando enfurecer más a la señora Méndez. Beto y Manolo se miran a los ojos muy tristes. Inmediatamente recuerdan que tienen un trabajo honrado y que podrán hacer todos los papeles para adoptar a “Don Jesús”, empero, ambos quieren figurar legalmente como sus padres.

El enojo de la señora Méndez al escuchar que dos hombres quieren ser papás de un niño, refleja los cuestionamientos de la sociedad de la época en cuanto a la adopción de un menor y, sobre todo, de las familias homoparentales. Evidentemente, el argumento del filme está basado en esta mentalidad, además, hay que señalar que nuestros protagonistas no tienen un vínculo sexoafectivo, sino que solo se centra en el sentimiento maternal y paternal que se refleja en la relación de ambos amigos al querer adoptar, ambos como padres, a “Don Jesús”. El hecho de hacer que la trama contenga este tema (aunque no exactamente con los conceptos que aquí se usan) y que se expresan de manera “socarrona” en el filme, expresa una “nueva masculinidad” que, durante este contexto se comenzó a asociar entre la comunidad LGBTQ+ mexicana, mediante ésta y las siguientes películas, buscarían reflejar esta preocupación basados en la “perdida” de la masculinidad de los hombres, y al ser presentadas ante el público espectador sugiere la transmisión del mensaje y su retrasmisión por parte de estos, siendo pues, el cine, un medio de transmisión de ideas; una herramienta que no solo sirve para espectral, sino también para “aprender”.¹⁵

El filme tiene su desenlace cuando Beto y Manolo llegan al lugar en donde tienen a “Don Jesús” y descubren que una mujer está a punto de adoptarlo. Manolo se da cuenta que la señora, de nombre Liza (Leonor Montalbán), es víctima de uno de sus robos. Posteriormente, le preguntan a la señora Méndez qué hacía aquella señora “con nuestro hijo”, dejando en claro que ambos se consideran sus padres.

A causa de un error, Liza termina por adoptar a “Don Jesús”; por ello, Manolo intenta enamorar a Liza. Ella cree que es poco atractiva y que, por eso, nadie se interesa en ella, lo que la llevó a querer adoptar un bebé. Eventualmente, termina siendo seducida por Manolo, quien le asegura que, en realidad, no es fea. Finalmente, Beto contrae matrimonio con Nora y Manolo con Liza; aunque el bebé pertenece legalmente a la segunda pareja, Beto y Manolo continúan siendo los padres de “Don Jesús”.

¹⁵ Carlos Monsiváis, “El matrimonio de la butaca y la pantalla”, *Artes de México*, n.º 10 (1990): 36-39.

Conclusiones

Existen pocos estudios sobre la década de los sesenta del cine mexicano, —sus películas, actrices, actores y un sinfín de elementos interesantes—, pues la Época de oro se ha posicionado como una maravilla invaluable de la industria. Si bien, los años previos a la década mencionada son de suma relevancia para el cine mexicano, cualquier temporalidad merece ser estudiada.

Rateros último modelo ha sido una de esas películas que, por su trama, puede resultar incómoda para el público, pero también divertida si se le presta atención. Hasta la fecha no existe algún trabajo dedicado al análisis o estudio de este filme, ignorando, por tanto, el impacto que tuvo en su época de lanzamiento. ¿Qué pensó la gente? ¿Cómo la recibieron? ¿Cuáles fueron las opiniones del espectador perteneciente a la comunidad LGBT+? ¿Hubo casos similares al que muestra la película? Tales cuestiones esperan ser atendidas por personas interesadas en estas temáticas y su perspectiva actual.

Sin duda alguna, los horizontes históricos-culturales son cambiantes, y cada uno de ellos representa la mentalidad, las experiencias y preocupaciones de la sociedad de su tiempo. El cine nos permite apreciar esos aspectos, incluyendo las denuncias sociales sobre aquellas conductas que rompen el orden patriarcal y heteronormativo, condenando actos de liberación femenina y de identidad sexual. Cabe destacar, que hoy en día, dichos actos siguen causando polémica.

El filme revisado supone un acercamiento a temas que, en su momento, fueron mediados por la burla y la exageración. Hoy ya no es así, y aquellos tiempos (e incluso desde muchos años atrás), trasladar estos temas a la pantalla grande era el anhelo de un sinnúmero de personas cuyo delito fue sentir amor por alguien de su mismo sexo, y tal vez estos filmes eran un pequeño vistazo de los sueños que esas personas tal vez nunca pudieron ver realizados.

Bibliografía

- Cabañas Osorio, Alberto. *La mujer nocturna del cine mexicano: Representaciones y narrativas corporales 1931-1954*. México: Universidad Iberoamericana, 2014.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa, 2005.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas, 1998.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: Época sonora, Tomo IX 1964/1966*. México: Era, 1978.

- Lamas, Marta. *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Monsiváis, Carlos. “Introducción”. En *Mirolava*, editado por Guadalupe Loaeza. México: Alianza editorial, 1992.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2011.
- Salas, Sara Karen, Adriana Granados y Luis Felipe Maceda. “La comunidad LGBTQ+ en el cine mexicano”. *Instituto Mexicano de Cinematografía* (blog), 2022. <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia?op=425e13fa-62bb-4958-a7ac-4c2c1cc7d087>
- Wallach Scott, Joan. *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica/UACM, 2012.
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen*. México: El Colegio de México, 1998.

Fuentes hemerográficas

- Aviña, Rafael. “Signos de descomposición”. *Época de oro del cine mexicano*, (1997): 76.
- Monsiváis, Carlos. “El matrimonio de la butaca y la pantalla”. *Artes de México*, n.º 10 (1990): 36-39.

Filmografía

- La negra angustias*. Archivo filmico Agrasánchez (1950), dirigida por Matilde Soto Landeta. Disponible en Eduardo OS, “La negra angustias (1949) película completa”, publicado el 27 de mayo de 2014. <https://youtu.be/io9KqXr3LHU?si=Mg4JtOld2oqcGt5O>
- Rateros último modelo*. Producciones Espada (1965), dirigido por Fernando Cortés. Disponible en Clic-Te conecta, “Rateros último modelo”. Video de YouTube, publicado el 15 de octubre de 2023. https://youtu.be/CPYDVS_ohNA?si=Cp-rHm13vGVdvrQr