

¿Es pecado quererla? Cineastas viajeros y lesbianismo velado en *Muchachas de uniforme* (1951)

It's A Sin to Love Her? Traveling Filmmakers and Veiled Lesbianism in Girls in Uniform (Muchachas de uniforme, 1951)

ROBERTO CARLOS ORTIZ
ortizrc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3860-6270>

Tulane University, EE.UU.

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 3, 2021

FECHA DE APROBACIÓN
junio 8, 2022

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio 30, 2022

<https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i24.379>

RESUMEN / Este estudio ofrece una lectura de *Muchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951), la primera película mexicana en abordar el lesbianismo como tema central, desde un punto de vista que privilegia al productor y la estrella “como autores”. El texto inicia con un recorrido por la cobertura de prensa de la producción de *Muchachas de uniforme* y mapea las trayectorias del productor alemán Rodolfo Lowenthal y la estrella polaca Irasema Dilian para considerar su influencia en la producción y recepción de la película. Este enfoque rescata del olvido a dos “realizadores viajeros” ignorados en las historias del cine mexicano y propone un modo alternativo de aproximarse al cine de la Época de Oro. La discusión del *casting* de Irasema Dilian como estrella da pie al análisis de la representación del lesbianismo y discute cómo la película plantea y finalmente niega la posibilidad del deseo lésbico.

PALABRAS CLAVE / transnacionalismo, producción cinematográfica, estrellas de cine, adaptación cinematográfica, *remake*, lesbianismo.

ABSTRACT / This article proposes an analysis of *Girls in Uniform* (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951), the first Mexican film to address lesbianism as a central theme, from a point of view that favors the producer and star “as auteurs”. The study begins with a look at the press coverage of the production and maps the trajectories of German producer Rodolfo Lowenthal and Polish star Irasema Dilian to consider their influence on the film’s production and reception. This perspective draws attention to two “traveling filmmakers” which have been overlooked in histories of Mexican cinema and proposes an alternate way to approach Mexican Golden Age cinema. The discussion of Irasema Dilian’s star casting leads to the analysis of the representation of lesbianism and discusses how the film poses and ultimately negates the possibility of lesbian desire.

KEYWORDS / Transnationalism, Film Production, Film Stardom, Film Adaptation, Remake, Lesbianism.

Muchachas de uniforme
(Alfredo B. Crevenna, 1951).



I. LAS MUCHACHAS OLVIDADAS

M*uchachas de uniforme* (Alfredo B. Crevenna, 1951) es la primera película mexicana que aborda el lesbianismo como tema central y la segunda adaptación cinematográfica de la obra de teatro de la escritora germano-húngara Christa Winsloe¹. Anunciada como una producción ambiciosa, la filmación contó con una notable campaña publicitaria centrada en la contratación de la actriz de origen polaco Irasema Dilian para el papel de Manuela, la colegiala huérfana que se enamora ingenuamente de su maestra con trágicas consecuencias. Tras una premier de gala en el Teatro Metropolitano en abril, *Muchachas de uniforme* se estrenó el 31 de mayo de 1951 en el Cine México. Su competencia en taquilla incluyó a las películas mexicanas *Una gallega baila mambo* (Emilio Gómez Muriel, 1951) y *María Montecristo* (Luis César Amadori, 1951) y la estadounidense *Jóvenes perversas* (*So Young, So Bad*, Bernard Vorhaus, 1950), un drama sobre una escuela para chicas delincuentes que fue publicitado con frases

¹El título original de la obra era *Gestern und Heute* (*Ayer y hoy*, 1930).

sensacionalistas como “¡Estamos enfangadas en el vicio!”. En cambio, los elegantes anuncios de ***Muchachas de uniforme*** la describieron como “Una película sin hombres... pero con los problemas que ellos provocan”, una frase publicitaria que sugiere un melodrama sobre los problemas sentimentales de mujeres heterosexuales (*Novedades*, 1951, p. 4). No obstante, otro eslogan del anuncio insinuaba un pecado innombrable: “Todas ellas lo comentan... Todas ellas lo murmuran... Pero nadie se atreve a confesarlo...” (p. 4). Días después, los anuncios siguieron describiendo a ***Muchachas de uniforme*** como “la película sin hombres”, pero se añadieron frases publicitarias que explotaban más el ángulo pecaminoso de la trama: “¿Cuál fue el pecado de Manuela?” y “¿Es inmoral esta película o no lo es? Véala Ud. y opine por sí misma” (p. 4).

En junio de 1951, ***Muchachas de uniforme*** se exhibió, fuera de concurso, en el primer Festival Internacional de Cine de Berlín, al cual viajaron el productor alemán Rodolfo Lowenthal y la actriz mexicana Rosaura Revueltas. A su proyección asistió la actriz sueca Dorothea Wieck, quien obtuvo fama internacional —y un contrato en Hollywood— tras su interpretación de la maestra en la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** (*Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1931)². Esa primera adaptación alemana fue distribuida exitosamente en el extranjero como una obra maestra del cine alemán. Los críticos de cine a inicios de la década del treinta alabaron su fotografía, su crítica al régimen autoritario de Prusia y su representación sensible de muchachas adolescentes. Con el paso del tiempo la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** se convirtió en una película de culto entre las lesbianas, y los historiadores y académicos pioneros del cine LGBTQ como B. Ruby Rich (1981), Vito Russo (1987) y Richard Dyer (1990) revalorizaron la película

²Se puede ver a Lowenthal, Revueltas y Wieck en un noticiero sobre el Festival de Berlín en <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/585968>. El dibujante Juan Antonio Vargas Jr. fue premiado en el festival por su cartel para ***Muchachas de uniforme*** y una versión doblada al alemán se exhibió posteriormente como *Mädchen ohne Liebe* (*Muchachas sin amor*).

como un texto lésbico producido durante el florecimiento cultural de la República de Weimar³. En 1958, se realizó un prestigioso *remake* alemán a color, que en México se tituló ***Internado de señoritas*** (*Mädchen in Uniform*, Géza von Radványi), protagonizado por dos estrellas internacionales de ascendencia alemana y austriaca: Romy Schneider y Lilli Palmer⁴. El *remake* de 1958, considerado inferior a la primera adaptación, ha sido revalorizado tras su exhibición y edición en DVD en Estados Unidos (Ehrenstein, 2010)⁵. En cambio, la adaptación mexicana de ***Muchachas de uniforme*** pasó al olvido, como su estrella Irasema Dilian y su productor Rodolfo Lowenthal, hasta que en 2008 se estrenó en México una versión restaurada exhibida en algunos festivales de cine. Sin embargo, ***Muchachas de uniforme*** siguió siendo poco vista hasta que su transmisión en línea, el 28 de febrero de 2021, dio pie a la circulación pirata de WEBRips en redes sociales y la liberó de la burocracia institucional⁶.

Ambientada en un momento impreciso de finales del Porfiriato, ***Muchachas de uniforme*** abre con la famosa cita bíblica en que Jesús defiende a una mujer adúltera y hace un llamado a la empatía ante una pecadora. La película entonces narra la historia de Manuela (Irasema Dilian), una joven huérfana, blanca, rubia y de origen europeo, que llega becada a un colegio de monjas. La Señorita Lucila (Marga López), maestra de literatura (y única profesora laica), se interesa en ella y le enseña a leer y escribir [FIGURA 1]. Manuela desarrolla

³Como forma parte del canon del cine alemán y *queer*, la bibliografía sobre la primera versión de ***Muchachas de uniforme*** es extensa. Para una visión general, véase McCormick (2009).

⁴En España el *remake* de 1958, exhibido mucho tiempo después, recibió el título sensacionalista de *Corrupción en el internado*. En 1967, la BBC produjo una tercera adaptación para la televisión, protagonizada por Francesca Annis y Virginia McKenna.

⁵Es importante reconocer la labor de la historiadora y cineasta Jenni Olson para el “rescate” y la exhibición de los dos *remakes* de ***Muchachas de uniforme*** ante un público estadounidense.

⁶Cuando me interesé en el estudio de ***Muchachas de uniforme*** no había copias de fácil acceso. Le agradezco a Nahún Calleros Carriles, de la Filмотeca UNAM, el facilitarme un *screener* que me permitió iniciar el proceso de investigación hace varios años.



FIGURA 1. Marga López como la Señorita Lucila e Irasema Dilian como Manuela (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).



FIGURA 2. Manuela está atormentada por su pecado (enamorarse de una mujer). (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

un cariño intenso por Lucila que despierta sospechas en la Madre Superiora (Rosaura Revueltas), quien prohíbe cualquier tipo de relación preferencial, en Mère Josephine (María Douglas), quien demuestra un interés especial en Lucila, y en la pretenciosa María Teresa (Patricia Morán), quien menosprecia a Manuela.

En la escuela se lleva a cabo una representación teatral de la novela *Quo Vadis?* en la que Manuela, disfrazada como el soldado romano Virgilio, recita un monólogo romántico mientras mira fijamente y le sonríe a la Señorita Lucila, dejando consternadas a la maestra y las monjas. Tras la función, Manuela celebra en el dormitorio vestida con una camisa de noche que le regaló Lucila. Provocada maliciosamente por María Teresa, Manuela se emborracha, hace un brindis en que declara su amor por Lucila y luego se desmaya. Como castigo, la Madre Superiora prohíbe que le dirijan la palabra, pero Manuela no recuerda qué pasó ni entiende por qué la castigan. Después que Lucila le dice que, por su bien, no pueden volver a verse, Manuela sale al patio del internado y les pide a sus compañeras que le digan cuál fue su pecado. María Teresa manda a la chismosa Blanca (Alicia “Pipa” Rodríguez) a decírselo al oído. Atormentada por la revelación, Manuela se refugia en la capilla y sube al campanario. Al oír las campanas, Lucila, las monjas y las colegialas se congregan en el patio y tratan sin éxito de evitar que Manuela salte. Tras ser absuelta por el sacerdote del internado, Manuela muere y Lucila se inicia como novicia⁷.

No es sorprendente ni revelador señalar que una película mexicana filmada a finales de 1950 aborda el lesbianismo de modo que pueda pasar inadvertido y en última instancia lo niega. No obstante, como señala Richard W. McCormick (2009) sobre la versión de 1931, “aunque la película puede permitir que algunos espectadores ignoren o resten importancia a su lesbianismo (...) la narrativa en realidad no tiene

mucho sentido sin ello” (p. 286)⁸. La lesbofobia impulsa la trama de *Muchachas de uniforme*. El miedo a que el amor de Manuela por la Señorita Lucila signifique que es lesbiana conduce a la duda, el rumor, el aislamiento, el tormento y la muerte [FIGURA 2]. Manuela se suicida para aplacar el tormento que siente al creerse pecadora (lesbiana) y Lucila renuncia a su sexualidad como un acto de redención tras fallar como madre sustituta. Sin embargo, un aspecto fascinante de *Muchachas de uniforme* es el notable forcejeo entre la necesidad de establecer empáticamente el potencial pecaminoso del amor que Manuela siente por su maestra (la base del conflicto narrativo) y dejar claro que ella en realidad no es lesbiana.

Además de analizar su pionera representación del lesbianismo, el presente trabajo explora el proyecto de adaptación de *Muchachas de uniforme* como un episodio dentro de la historia de los “realizadores viajeros” que le dieron una cualidad transnacional al cine latinoamericano desde sus inicios (López, 2012). El siguiente recorrido histórico se aproxima al *remake* mexicano desde la perspectiva del productor y la estrella “como autores”, aunque no en el sentido ortodoxo que solo busca identificar características comunes a través de un conjunto de películas. Más bien, este acercamiento es un lente alterno que se enfoca en otra figura que no es el director como autor y considera la influencia del productor y la estrella en el proceso de creación y recepción. *Muchachas de uniforme* fue la última producción mexicana del alemán Rodolfo Lowenthal y la presentación en el cine nacional de la actriz ítalo-polaca Irasema Dilian⁹. Aunque su estancia en el país fue breve, Lowenthal produjo películas importantes como *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y *Algo flota sobre el agua* (Alfredo B.

⁸Las traducciones del inglés son mías.

⁹Rodolfo Lowenthal recibió crédito de productor ejecutivo en *Canasta uruguaya* (René Cardona, 1951), filmada después de *Muchachas de uniforme*, una comedia que difiere considerablemente de sus otras producciones y tiene un diferente equipo creativo de director y guionistas (Luis y Raquel Alcoriza, adaptando una historia de Edmundo Báez y Egon Eis).

⁷Para enfocarme en la historia central, la sinopsis no incluye la trama secundaria en torno a Clara (Alicia Caro), una colegiala amiga de Manuela que queda embarazada de su novio.

FIGURA 3. Atormentada por el deseo que inspira, Azalea (Elsa Aguirre) se suicida (*Algo flota sobre el agua*, Alfredo B. Crevenna, 1948).



Crevenna, 1948), las cuales significaron una tentativa de producir cine de calidad siguiendo una “línea internacional” (“Rodolfo Lowenthal celebra su quinto aniversario”, 2 de abril de 1950). Por su parte, Dilian se mantuvo activa en el cine mexicano hasta finales de los años cincuenta junto a su esposo, el guionista italiano Arduino “Dino” Maiuri. Su filmografía mexicana incluye títulos notables como *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1954) y *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1957), la popular comedia con Pedro Infante en donde ella se traviste como un hermano inventado. El texto de estrella de Irasema Dilian juega un papel fundamental en *Muchachas de uniforme* como mediador de la información conflictiva sobre Manuela. Este trabajo postula que, cuando miramos más allá del director y lo nacional, y hacemos un detallado análisis textual, *Muchachas de uniforme* no es una película mexicana ni tan “extraña” (TVUNAM, 2018) ni tan “audaz” (Aguilar, 2017; Díaz de la Vega, 2018) como han planteado algunos críticos de cine y los textos de difusión de la Filmoteca UNAM.

II. UNA ÍNDOLE INTERNACIONAL

¿Cómo surge el proyecto de adaptar *Muchachas de uniforme* al cine mexicano? Según la revista *Cinema Reporter*, a finales de 1946 Dolores del Río y el productor Mauricio de la Serna se reunieron con Paul Kohner, el agente de Hollywood de origen austriaco y esposo de la actriz mexicana Lupita Tovar, para discutir futuros proyectos para Producciones Mercurio, una efímera compañía productora fundada por Del Río y De la Serna (“‘Mercurio’ y Paul Kohner con asuntos internacionales”, 1946; “Del Río to Produce”, 1946). Mercurio ya había producido la comedia romántica *Su última aventura* (Gilberto Martínez Solares, 1946), con Arturo de Córdova y Esther Fernández, y el drama psicológico *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946), con Dolores del Río en un doble papel. El texto de una foto de la estrella indica que Producciones Mercurio buscaba producir “cine de calidad, cine de altura, cine de mérito” y describe a *La otra* como “dura y crispante, realista, profundamente dramática, en cuyo tema Dolores del Río alcanza sitaliaes que solo han logrado alcanzar las mejores actrices extranjeras”

(Centro de Estudios de Historia de México CARSO, 1946). *Su última aventura* y *La otra* no se habían estrenado cuando los socios de Mercurio discutieron la producción de “tres películas de índole internacional y de temas nuevos a los que ahora se agotan con monotonía. Persiguen, naturalmente, los mercados europeos”, incluyendo los *remakes* de *Fanny* (Marcel Pagnol, 1932), con Lupita Tovar, y *Muchachas de uniforme*, con Dolores del Río (“Mercurio’ y Paul Kohner con asuntos internacionales”, 1946).

En sus memorias, el productor húngaro Joseph Pasternak recuerda que vio un avance de *Muchachas de uniforme* junto a Paul Kohner cuando ellos trabajaban para Universal Pictures en Berlín. Aunque a Pasternak no le gustó, decidieron optar por los derechos de distribución cuando la película se convirtió en un gran éxito en Alemania, pero Universal no quiso distribuirla en Estados Unidos (Pasternak, 1956, p. 126). Sin embargo, *Muchachas de uniforme* fue exportada con éxito al extranjero. Los cortes y subtítulos minimizaron las connotaciones lésbicas de la relación amorosa que surge entre la colegiala Manuela y su maestra Fräulein von Bernburge e hicieron “que el lesbianismo fuera una cuestión de interpretación” (Russo, 1987, p. 57). Los críticos explicaron la atracción que Manuela siente por su maestra como una búsqueda de afecto materno malinterpretada por la principal, cuya mente ha sido pervertida por el sistema autoritario que simboliza la escuela: “[la película es] más bien un golpe a los nudillos de las nociones militaristas que la exposición de un afecto contra natura” (Hall, 21 de septiembre de 1932, p. 26). En Ciudad de México, *Muchachas de uniforme* se estrenó en el Cine Regis en septiembre de 1933 con “un corto preámbulo [de] la casa filmadora” indicando que el tema central era la educación: “se trata de corregir ciertos defectos, ciertas corruptelas, que a no dudarlo existen y han existido en los colegios de educandas” (“Estreno de una gran película”, 7 de septiembre de 1933). La publicidad en *Filmográfico* describió a *Muchachas*

de uniforme como un “verdadero monumento de la cinematografía alemana” que vence “la vanidad nacional de los Estados Unidos en su creencia de producir lo mejor en ‘arte y cinematografía’” (“*Muchachas de uniforme* la mejor película del año”, 5 de agosto de 1933).

El éxito de *Muchachas de uniforme* dio lugar a la puesta en escena de la obra de Christa Winsloe, adoptando el título cinematográfico, en Londres (1932, dirigida por Leontine Sagan con éxito de crítica y público), Nueva York (1932), Chicago (1933), Dublín (1934) y Madrid (1934). Según una reseña de la puesta en escena londinense, el amor entre alumna y maestra era “casi un amor entre madre e hija, aunque está abierto a nosotros el asumir, si queremos, que subconscientemente está inflamado en cierto grado por una pasión de origen diferente” (Morgan, 6 de noviembre de 1932, p. XI). En Ciudad de México la obra se montó a finales de 1933 como parte del repertorio de la Compañía de Dramas y Comedias Fernando Soler, cuya hermana Mercedes interpretó a Manuela, y se anunció con la aclaración de que no era “una adaptación de la película del mismo nombre sino de la obra original de donde está sacada” (*El Nacional*, 27 de octubre de 1933, p. 6).

Por lo tanto, cuando en 1946 Producciones Mercurio contempló hacer un *remake* como un vehículo para el lucimiento de Dolores del Río, *Muchachas de uniforme* era considerada como un clásico del cine alemán que se había exhibido en México hacía trece años. Faltaba mucho camino por recorrer antes de que fuera considerada un “clásico duradero del cine lésbico” (Film at Lincoln Center, 2016)¹⁰. En 1946, Dolores del Río cumplió 42 años, *La otra* estaba a punto de estrenar y *Portrait of Maria*, la versión de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) doblada al inglés, fue distribuida en Estados Unidos por la

¹⁰En un texto de 1951 sobre Irasema Dilian el autor comenta sobre la primera versión de *Muchachas de uniforme*: “Algunos la recordaban en sus pasajes más importantes, la gran mayoría no la había visto (...) Esta cinta, por su gran calidad, había sido considerada como una de las obras clásicas del Séptimo Arte” (Martínez, 26 de julio de 1951, p. 26).



FIGURA 4. El primer estelar de Irasema Dilian como una colegiala ingenua (*Ore 9: lezione di chimica*, Mario Mattoli, 1941).



FIGURA 5. Irasema como Bianca, la polaca (*Mujeres con pasado*, Géza von Radványi, 1950).

Metro-Goldwyn-Mayer. También había expectativa ante el primer Festival de Cannes, celebrado del 20 de septiembre al 5 de octubre de 1946, como un escaparate para el cine mexicano en los mercados europeos de posguerra. El éxito de *María Candelaria* en Estados Unidos y Cannes encaminó a Dolores del Río por otro rumbo. *El fugitivo* (*The Fugitive*, John Ford, 1947), una producción de Hollywood filmada en México emulando el estilo de *María Candelaria*, fusionó la imagen de Dolores del Río con el personaje de la “mujer india” María Dolores y “santificó” su texto de estrella: “es la Virgen de Guadalupe, la máxima figura de devoción” (López, 2012, p. 192).

Tres años después, varias notas reportaron la reanudación del proyecto de *Muchachas de uniforme*, con Dolores del Río e Isabela Corona (Huerta, 6 de agosto de 1949; “Oh, Dolores”, 30 de octubre de 1949; Viña, 10 de agosto de 1949). Para el papel de Manuela sonaron los nombres de Elsa Aguirre, Marga López y María Elena Marqués (Farfán Cano, 7 de agosto de 1949, p. 5). El texto de estrella de Dolores del Río nos permite imaginar el inicio de la adaptación de *Muchachas de uniforme* transformando a la maestra en una figura materna digna de devoción religiosa. Paramount Pictures hizo una conexión similar cuando lanzó la efímera carrera en Hollywood de Dorothea Wieck. En *Canción de cuna* (*Cradle Song*, Mitchell Leisen, 1933), basada en una obra española de 1911, Wieck interpreta a una monja que cría a una huérfana abandonada en un convento enclaustrado. El texto de una foto de Wieck vestida de monja y mirando con adoración a una bebé vinculó sus roles “maternales”: “la cualidad espiritual que todos amamos [en *Muchachas de uniforme*] parece intensificada diez veces por su atuendo de novicia (...) Ella hermosamente irradia ternura maternal” (*Photoplay*, 1934, p. 19).

III. EL PRODUCTOR VIAJERO

Para 1949, el productor alemán Rodolfo Lowenthal era el motor principal del *remake* mexicano de *Muchachas de uniforme*. Los libros de cine ofrecen pocos datos verifi-

cables sobre su vida y su carrera. Sin embargo, es posible hacer un mapeo básico de su trayectoria antes de su llegada a México. Oriundo de Berlín, Rudi Loewenthal (1908-1982) trabajaba para la productora alemana Terra Film, una subsidiaria de la UFA, cuando los nazis tomaron el poder en 1933 y se despidió a los trabajadores judíos de la industria del cine alemán¹¹. Lowenthal emigró a Viena y, junto a colegas de Terra Film, co-fundó la compañía independiente Wien-Film KG Morawsky & Co., que produjo las comedias *Salto in die Seligkeit* (Fritz Schulz, 1934) y *Letzte Liebe* (Fritz Schulz, 1934) (New Vienna Filmer, 1934). La productora se disolvió, Lowenthal se trasladó a Estocolmo y en 1935 fundó la productora Austrian-Swedish-Danish Production Company. Junto al productor sueco Lorens Marmsted realizó la comedia *Rendezvous im Paradies* (Fritz Schulz, 1936), filmada en alemán y sueco. En 1937, Rodolfo Lowenthal puso la mira en el cine inglés y viajó a Londres para proponer historias de autores alemanes y húngaros (Loacker y Prucha, 1999). Su siguiente parada fue en París, donde trabajó como agente hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Con apoyo del European Film Fund, fundado por Paul Kohner, Rodolfo Lowenthal emigró a Cuba (Sauter, 2010). En La Habana escribió reseñas para el semanario del exilio judío *Aufbau* (usando el seudónimo *Rulo*), coincidió con el guionista austriaco Egon Eis y el poeta español Manuel Altolaguirre y “tuvo su primer contacto con el cine nacional mexicano mientras esperaba, meses y meses, hasta convertirse en tres años, que le llegara la ansiada visa para México” (Elba, 11 de octubre de 1947, p. 38).

En mayo de 1945, una breve nota del *Cinema Reporter* informó la llegada a México de “Rudolph Lowenthal, viejo cinematografista europeo con historial como productor en Austria (*‘El último amor’*), en París como productor asociado y que en México se dedica desde su arribo a la

¹¹Según algunas fuentes, Rodolfo Lowenthal trabajó en la primera versión de *Muchachas de uniforme*, un dato crucial que no he podido corroborar (García Duran, 1950; V. V., 1951).



FIGURA 6. Luisa (María Elena Marqués) seduce a su rival haciéndose pasar por hombre (*Me ha besado un hombre*, Julián Soler, 1944).

selección de material para su exhibición en Inglaterra y Checoslovaquia. Por mucho tiempo representante en Francia de Paul Kohner” (“Reporteando”, 12 de mayo de 1945, p. 28). Según las notas de prensa, durante su primer año en México Rodolfo Lowenthal representó los intereses de Kohner en Producciones Mercurio, trabajó en la distribución de películas mexicanas en Europa y consiguió los derechos de tres historias extranjeras que fueron adaptadas con éxito a un contexto mexicano: *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), con María Félix, *Soy un prófugo* (Miguel M. Delgado, 1946), con Cantinflas, y *La otra*, con Dolores del Río.

Rodolfo Lowenthal debutó como productor de cine mexicano con Panamerican Films, una compañía fundada a finales de 1942 por los hermanos Benito y Samuel Alazraki para distribuir películas, incluyendo *Su última aventura* y *La otra* de Producciones Mercurio. En 1946, Panamerican se convirtió en una de las productoras mexicanas más taquilleras gracias a éxitos como *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), el melodrama revolucionario con elementos de comedia *screwball* que le abriría las puertas de Francia a María Félix (Becerra Celis, 22 de febrero de 1947, p. 50). La primera

producción mexicana de Lowenthal fue *La diosa arrodillada*, un ambicioso vehículo para María Félix en el que hacía pareja por primera vez con Arturo de Córdova, entonces el galán del cine mexicano con mayor proyección internacional gracias a su paso por Hollywood. Según una nota de prensa, el objetivo de Panamerican era “hacer una película que sepa competir con ventaja con esas tremendamente buenas películas extranjeras que han estado llegando en estos últimos meses. Concretamente: las películas inglesas y las norteamericanas” (Browning, 3 de mayo de 1947, p. 10)¹². Basada en un relato del escritor húngaro Ladislav Fodor, *La diosa arrodillada* tuvo una producción accidentada, incluyendo cambios al guion exigidos por María Félix en los que colaboraron dos futuros colaboradores de Lowenthal: Alfredo B. Crevenna y Edmundo Báez¹³. Hoy en día, *La diosa arrodillada* es valorada como una película emblemática del cine

¹²Roberto Browning era un pseudónimo de Efraín Huerta, amigo de Rodolfo Lowenthal.

¹³Alfredo B. Crevenna (1993) no habla de Lowenthal al recordar *La diosa arrodillada*. Según él, Roberto Gavaldón y luego María Félix sugirieron cambios al *script*, acreditado a José Revueltas, Gavaldón, Crevenna y

negro mexicano y ha sido estudiada desde las perspectivas del género cinematográfico (*film noir*), los “autores” (Roberto Gavaldón y el co-guionista José Revueltas) y la estrella (María Félix). ***La diosa arrodillada*** también introdujo algunas características de las producciones mexicanas de Lowenthal: la adaptación de una obra europea a un contexto mexicano, los valores de producción altos y el argumento melodramático con representación “adulta” de la sexualidad.

Después de trabajar (sin figurar en los créditos) en ***La casa de la Troya*** (Carlos Orellana, 1948), Lowenthal pasó a la recién creada Producciones Cinema y produjo ***Algo flota sobre el agua***, para la cual reunió por primera vez a su equipo creativo de cabecera: el director Alfredo B. Crevenna y los guionistas Edmundo Báez y Egon Eis. Basada en otro relato húngaro, ***Algo flota sobre el agua*** gira en torno a los efectos de la llegada de una joven misteriosa (Elsa Aguirre) rescatada del río por un pescador (Arturo de Córdova) quien se queda a vivir con su esposa (Amparo Morillo) y su hijo¹⁴. La belleza de la joven despierta un deseo en el pescador tan intenso que lo lleva a querer matar a su esposa. Cuando la joven se percata que su compromiso de matrimonio con otro hombre no frena el deseo del pescador, ella se sacrifica lanzándose al río [FIGURA 3]. ***Algo flota sobre el agua*** otra vez contrasta a una morena *femme fatale* (Aguirre) y una rubia esposa buena (Morillo) y concluye con un suicidio para aplacar el deseo pecaminoso.

Rodolfo Lowenthal entonces fundó la productora FAMA. Su primera película fue el melodrama ***La dama del velo*** (Alfredo B. Crevenna, 1948), basado en una obra de Egon Eis. La estrella argentina Libertad Lamarque interpreta a Andrea Gómez Peña, una dama de sociedad obligada a

enfrentar un secreto de su pasado como cantante¹⁵. En esta ocasión, la esposa obediente es quien debe resistir la tentación de un “hombre fatal” (el galán español Armando Calvo), un actor alcohólico con problemas mentales mucho más emocionante y viril que su dedicado esposo (Ernesto Alonso). Él chantajea a Andrea, reaviva sus deseos sexuales y amenaza con destruir su hogar. Andrea, Raquel y Azalea tienen en común que son mujeres de trasfondo impreciso que enfrentan un deseo sexual pecaminoso. A las tres las atormenta un pasado que amenaza con destruir una felicidad recién descubierta y al final cada una paga un precio por su transgresión: la soledad (***La diosa arrodillada***), el suicidio (***Algo flota sobre el agua***) o la renunciación sexual (***La dama del velo***). Las heroínas en estas producciones de Lowenthal anticipan el conflicto central de las protagonistas de ***Muchachas de uniforme***.

En 1949, una nota de prensa informó que, tras cuatro años de trámites, Rodolfo Lowenthal por fin había asegurado los derechos de filmación de ***Muchachas de uniforme*** (Radar filmico)¹⁶. El intento de contratar a Dolores del Río fracasó y en marzo de 1950 Lowenthal anunció que contrataría a una estrella de Italia o Argentina (“Oh, Dolores”, 1949; Suárez Valles, 18 de marzo de 1950). Luego se reportó que ***Muchachas de uniforme*** sería filmada en español y francés con Marga López e Isa Miranda, respectivamente (Grahame, 12 de abril de 1950). En mayo de 1950, Lowenthal viajó a París y anunció su intención de contratar actores para la ver-

¹⁵Después de ***La dama del velo***, el productor ruso Óscar Dancigers puso a Crevenna, Báez y Eis a cargo de sus otras películas con Libertad Lamarque y también produjo el melodrama cabaretero ***Angélica*** (Alfredo B. Crevenna, 1951), con Irasema Dilian y un guion co-escrito por Báez.

¹⁶Antes de ***Muchachas de uniforme***, Rodolfo Lowenthal también produjo ***Las joyas del pecado*** (Alfredo B. Crevenna, 1949), basada en un relato de Guy de Maupassant, y ***El rencor de la tierra*** (Alfredo B. Crevenna, 1949), basada en un drama rural de Edmundo Báez. Rita Macedo protagonizó ambas. Otros proyectos anunciados por Lowenthal incluyeron la contratación de la estrella húngara Marta Eggerth, un remake de ***El ángel azul*** (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) con María Félix y una adaptación de la novela ***El molino silencioso***, de Herman Sudermann, que había sido filmada en Chile como ***La casa está vacía*** (Carlos Schlieper, 1945).

Báez. Tito Davison recibió crédito por el guion técnico. Se cuenta que Félix objetó los cambios de Gavaldón favoreciendo a su novia Charito Granados.

¹⁴La novela había sido llevada al cine por su autor: ***Valamit visz a víz*** (Lajos Zilahy y Gusztáv Oláh, 1943). Según los archivos de Zilahy, Paul Kohner tramitó los derechos para su adaptación.



FIGURAS 7 y 8. ¿"Adultamente niña"?
Irasema Dilian como Manuela
(*Muchachas de uniforme*,
Alfredo B. Crevenna, 1951).

sión francesa, pero la producción multilingüe no se concretó. De vuelta en México, Rodolfo Lowenthal le hizo pruebas a Carmelita González, Magda Guzmán y Alma Rosa Aguirre para el papel de Manuela junto a Marga López, quien ya había sido anunciada para el “personaje central”. Sin embargo, se sospechaba que esas pruebas solo eran un ardid publicitario, pues durante su viaje a Europa Lowenthal ya había contratado a una estrella italiana de nombre Irasema (“Polvo de estrellas”, 1950)¹⁷.

IV. LA INGENUA TRÁGICA

Con un nombre que invoca al Brasil, aspecto nórdico, padres polacos y una carrera previa en el cine italiano y español, Irasema Dilian era una adquisición inusual para la industria del cine mexicano, cuya plantilla de estrellas consistía en artistas mexicanos, latinoamericanos y españoles. La actriz llegó a Ciudad de México a mediados de octubre de 1950 junto a su esposo, el escritor Arduino Maiuri. La pareja fue recibida por Rodolfo Lowenthal, Alfredo B. Crevenna y Roberto Cantú Robert, cuya revista *Cinema Reporter* había presentado a Irasema a sus lectores una semana antes como “la nueva estrella que conquistará a México” (M. A., 1950, p. 9). El artículo ofrece claves sobre el texto de estrella que se va a construir en torno a Irasema en el cine mexicano. Una foto de cuerpo completo muestra a una joven blanca y delgada, con cabello rubio y frente amplia, parada frente al Palacio de las Tullerías de París, sonriéndole a la cámara. Según el artículo, “[l]a fotografía habla por todo. Una criatura desconcertante, de ojos claros y auténtica ingenuidad” (p. 9). El texto al pie de la foto la describe como “Irasema, la ingenua, convertida ya en una actriz dramática de primera categoría” (p. 9). Las cinco fotos que la muestran paseando por atracciones turísticas de París le dan una ima-

¹⁷Al hablar de la contratación de Irasema Dilian para *Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna (1993) no menciona ni a Rodolfo Lowenthal ni el proceso de *casting*. Según él, “la había visto en Roma casualmente y me parecía que era la gente indicada para hacer ese papel”.

gen de sofisticación casual. En otra foto Irasema posa frente a un cuadro en el Museo del Louvre, mirando a su izquierda. El texto al pie de la foto exhorta a contemplar a la nueva estrella como si fuera una obra de arte europeo: “Véanla. La pintura y la realidad. ¡Dos maravillas!” (p. 11). El artículo resume la trayectoria de Irasema Dilian en Italia, España y Francia y dice que esas experiencias la han convertido en algo “poco común”: una ingenua que domina la tragedia.

Tras su llegada a México, Rodolfo Lowenthal puso en marcha la campaña publicitaria en torno a Irasema Dilian. *Cinema Reporter* informó sobre los agasajos en su honor en El Patio y el castillo de Emilio Fernández (Tort, 28 de octubre de 1950). *Novelas de la pantalla* reportó que Irasema le tenía “un poquito de miedo” a su papel y Lowenthal la envió a Cuernavaca para estudiarlo (Suárez Valles, 1 de noviembre de 1950, p. 13). A pesar de la presencia de Marga López, las fotos en *Cinema Reporter* de un almuerzo del elenco describieron a Irasema como la “estrella primerísima de la película” (Tort, 18 de noviembre de 1950). La leyenda de una foto de la filmación en la revista *Mexico Cinema* comentaba que “Irasema está por cierto en una mala situación, de la que no es responsable. El exceso de publicidad la obliga a una actuación extraordinaria” (“Set: *Muchachas de uniforme*”, 15 de noviembre de 1950). Lo que había empezado como un posible proyecto para el lucimiento de Dolores del Río se había transformado en un vehículo para la presentación de Irasema Dilian en el cine mexicano.

Eva Irasema Warschalowska (1924-1996) nació en Río de Janeiro, hija de un diplomático polaco, pero se crió en Polonia. Según un artículo publicado tras su llegada a México, Irasema estudiaba en Varsovia cuando los alemanes invadieron el país y enviaron a su padre a un campo de concentración en Königsberg. Irasema y su madre pasaron por Rumania antes de radicarse en Italia, donde continuaron las gestiones para liberar a su padre (Arenas Aguilar,

FIGURA 9. Fräulein von Bernburg conoce a Manuela
(*Muchachas de uniforme*, *Mädchen in Uniform*,
Leontine Sagan, 1938).



4 de noviembre de 1950, p. 71)¹⁸. Irasema tuvo una primera experiencia en el cine como extra en *Ecco la felicità* (Marcel L'Herbier, 1940), una coproducción con Ramón Novarro, pero su carrera como actriz inició interpretando a muchachas frívolas en *Maddalena... zero in condotta* (1940) y *Teresa Venerdì* (1941), dos emblemáticas comedias italianas “de teléfono blanco” dirigidas y protagonizadas por Vittorio De Sica¹⁹. La personalidad cinematográfica de Irasema durante esta primera etapa en el cine italiano quedó definida por su papel en la película de colegialas *Ore 9: lezione di chimica* (Mario Mattoli, 1941). Dilian interpreta a María, una colegiala ejemplar que es acusada injustamente —y luego salvada de la muerte— por la rica, envidiosa y caprichosa Anna (Alida Valli) [FIGURA 4]. El éxito de *Ore 9: lezione di chimica* dio pie a una serie de papeles estelares como ingenua, con destaque para el drama gótico *Malombra* (Mario Soldati, 1942), pero

¹⁸Más adelante, el artículo simplemente informa que su padre “por fin, salió sano y salvo del campo de concentración” (Arenas Aguilar, 1950, p. 72).

¹⁹En estas dos primeras películas figura en los créditos como Eva Dilian e Irasema Dilian.

el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial interrumpió su carrera en Italia. Irasema se trasladó con su familia a España y protagonizó tres películas con el galán español Julio Peña²⁰. Tras finalizar la guerra, Dilian se reintegró al cine italiano en papeles de dama joven en películas de aventuras, pero sus participaciones se redujeron a personajes secundarios a finales de la década. Antes de su llegada, en México solo se había exhibido *Águila negra* (*Aquila nera*, Riccardo Freda, 1946), cuya publicidad anunció a Irasema como: “la encantadora y bellísima estrella que vendrá a México para tomar parte en una gran película” (*El cine gráfico*, 20 de agosto de 1950, p. 8).

Dado que supuestamente determinó su selección para el papel de Manuela, es importante detenerse en la actuación de Irasema Dilian en *Mujeres con pasado* (*Donne senza nome*, Géza von Radványi, 1950), el único ejemplo de neorealismo italiano en su filmografía²¹. La trama de la película

²⁰La única película española de Irasema exhibida en México fue *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946), en 1948, pero la publicidad se enfocó en la actuación del mexicano Roberto Font.

²¹Años después, el director húngaro Géza von Radványi dirigió el *remake* alemán de *Muchachas de uniforme*. Después de la llegada de Irasema

está inspirada en “las reclusas de Alberobello”, un grupo de mujeres indocumentadas de diferentes partes de Europa que, entre 1947 y 1949, fueron internadas en La Casa Rossa, una antigua escuela de agricultura convertida en campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Filmada en escenarios reales, **Mujeres con pasado** narra la historia de Anna Petrovitch (Valentina Cortese), una yugoslava a quien la policía militar detiene en Trieste después que asesinaron a su novio por cuestiones políticas. Anna les oculta a los oficiales su embarazo y quiere fugarse para que su hijo nazca libre. La francesa Yvonne Dubois (Simone Simon), su compañera de litera, se ofrece a ayudarla después que ella salga del campo casándose con un vendedor albanés. Irasema Dilian interpreta un personaje muy secundario: Bianca Novatska, “una polaca de cabello rubio y ojos azules que no hablaba más y estaba todo el día inmóvil, con los ojos mirando fijamente frente a ella sin ver nada” (Solder, 1951, p. 5). Ella quedó trastornada mentalmente tras ser capturada en Varsovia para la esclavitud sexual. La gran escena dramática de Irasema Dilian es cuando Bianca sufre una crisis al reconocer en la barraca a Hilda (Gilda Falkenberg), una alemana internada por llevar documentos falsos que oculta su pasado como enfermera nazi [FIGURA 5]. Bianca recupera temporalmente la voz y, en un breve *flashback*, narra cuando Hilda la seleccionó para un prostíbulo para oficiales nazi en el frente. Las mujeres enjuician a Hilda por crimen de guerra y le dan veneno para que parezca un suicidio. Bianca no participa del juicio y vuelve a enmudecer, pasando el resto de la película siempre al margen.

La selección de Irasema Dilian a partir de su representación de una interna trastornada mentalmente por abuso sexual sugiere el giro que tomará el personaje de Manuela en la versión mexicana de **Muchachas de uniforme**. En una entrevista antes del estreno, Irasema describió a Manuela

Dilian, **Mujeres con pasado** se exhibió en Ciudad de México en una función de gala. La versión que consulté para este trabajo tiene títulos y subtítulos en inglés.

como: “una chica interna en un colegio de monjas que tiene ciertos desvíos sexuales. Ama a las gentes. Pero no con el sentido limpio que entraña el ejercicio de una amistad, sino de manera más turbia. Ella, regañada por las monjas y por la madre exajera [*sic*] el pecado. Y decide matarse” (Rosales, 20 de mayo de 1951). Tras recibir elogios por su actuación, Irasema comentó su aproximación al personaje: “Quise adentrarme en el alma torturada de ‘Manuela’, estudié los ángulos más difíciles del cerebro y del corazón en aquella mujer fantasmal” (De Cáceres, 16 de junio de 1951). Manuela, como Bianca, es concebida como una joven torturada y fantasmal.

Mujeres con pasado también ofrece un ejemplo de la representación del lesbianismo en el cine de la época a través de una pareja formada por una guardia checoslovaca (Eva Breuer) de aspecto “masculino” (cabello corto y oscuro) y su joven y “femenina” (cabello más largo y rubio) amiga alemana Christina (Betsy Furstenberg). La introducción de la pareja de lesbianas ocurre durante un ensayo de *Romeo y Julieta*²². La checoslovaca se enoja al ver que Christina, como Julieta, está a punto de ensayar un beso en la boca y sube a escena a golpear a la interna vestida de Romeo. Luego se revela que Christina tiene novio y ha pedido ayuda para conseguir un pasaporte falso y reunirse con él. La guardia checoslovaca es la única que es codificada visual y emocionalmente como lesbiana. Ella es masculina, celosa, dominante y vengativa.

V. UNA COLEGIALA RARA

Para Emilio García Riera (1997) la adaptación mexicana de **Muchachas de uniforme** “acentuó la conmisericordia melodramática por una jovencita que solo podía parecer lesbiana a quienes desconocieran sus carencias afectivas” (p. 329). ¿Cómo “podía parecer lesbiana” una actriz o un personaje en el cine clásico mexicano? La representación de las lesbianas se suele pasar por alto en las visiones panorámi-

²²Géza von Radványi recurrió nuevamente a un ensayo de *Romeo y Julieta* como pretexto para el beso entre Manuela y su maestra en su *remake* de **Muchachas de uniforme** de 1958.



FIGURAS 10 y 11. Manuela es la portadora de emociones que Lucila le ordena contener (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

cas de la “diversidad sexual” en el cine mexicano y hasta la fecha son muy pocos los trabajos de investigación que proponen reinterpretaciones *queer* del periodo clásico²³. Esto ha contribuido a la falsa impresión de que las lesbianas “han sido invisibles” en el cine mexicano hasta los años 2000s (Castro Ricalde, 2015). Históricamente en el cine mexicano ha habido un número significativamente mayor de imágenes de hombres afeminados y travestis, pero el lesbianismo no ha sido del todo invisible. Otras películas mexicanas del periodo clásico aludieron a un lesbianismo estereotipado a través del travestismo, la insinuación y el voyerismo, como en las comedias sobre un “marimacho” o una joven travestida.

En la muy popular comedia ***Me ha besado un hombre*** (Julián Soler, 1944), por ejemplo, la adolescente María Elena Marqués interpreta a Luisa, una refugiada de guerra que adopta la identidad de su hermano muerto Luis para poder emigrar y trabajar en México. El travestismo de Luisa sin querer despierta los deseos homoeróticos del galán (Abel Salazar), quien sospecha que el jovencito es homosexual y siente “pánico homosexual” cuando disfruta de un beso suyo²⁴. Las comedias mexicanas sobre marimachos y travestismo femenino jugaban con la posibilidad del deseo sexual entre hombres y mostraban al amor heterosexual “como ruta a la feminidad” (Tuñón, 1998, p. 114). Sin embargo, ***Me ha besado un hombre*** también plantea la posibilidad del deseo lésbico cuando, por celos heterosexuales, la protagonista usa su travestismo para seducir a su rival [FIGURA 6]. La seducción de su rival a través de un baile es exitosa, hasta que llega el momento del beso y Luisa atraviesa por su momento de pánico homosexual. Es claro que el objetivo

²³Por ejemplo, el lesbianismo de las actrices fuera de la pantalla se presta para una reapreciación *queer* de sus actuaciones en pantalla, como han planteado los estudios recientes sobre el cine de Lucha Reyes (Gaytán y De la Mora, 2016) y Sara García (Baeza Lope, 2018).

²⁴Según Abel Salazar (1993), el guion original de José Díaz Morales se titulaba *No me beses de frac* y estaba “entre el fusile y el no fusile” de ***Peter*** (Henry Koster, 1934), una producción de Universal con la estrella húngara Franciska Gaal, que también forma parte del cine de exiliados (Salazar recuerda erróneamente el título como *Fruta verde* [Richard Eichberg, 1934]).

de estas escenas de seducción es hacer reír, pero para que las mismas funcionen se tiene que establecer la posibilidad de una atracción sexual entre las mujeres, aunque luego se anule. También es importante notar que las comedias sobre marimachos o jóvenes travestidas se suelen interpretar asumiendo la identificación heterosexual, sin considerar las posibles fantasías de las espectadoras al ver en pantalla grande las glamorosas imágenes masculinizadas de las actrices²⁵.

En la primera versión de ***Muchachas de uniforme***, Manuela von Meinhardis es una joven de catorce años, hija de un militar, cuya tía la lleva a un internado tras quedar huérfana de madre. En la adaptación mexicana, Manuela es una joven analfabeta, huérfana de padre y madre, que no tiene una edad o nacionalidad definida. Ella llega sola, viste sencillamente y carga una maleta. La apariencia física y el acento rápidamente la codifican visual y sonoramente como extranjera. María Teresa, la sobrina de su benefactora, informa que Manuela es la hija de una costurera europea que trabajaba en una hacienda mexicana. Sin embargo, Manuela dice más adelante que no recuerda su país de origen, aunque sí recuerda que: “en mi tierra cuando lloraba me pegaban para que me callara”. Esta es una de varias contradicciones en la caracterización de Manuela que le dan mayor peso significativo al texto de estrella de Irasema Dilian. Con su cabello largo hasta el cuello, voz aniñada y mirada ingenua, Manuela no proyecta una imagen masculinizada o de marimacho, que es como entonces se codificaba a una mujer como lesbiana. La imagen de Irasema actúa en contra de esa percepción: “su tipo, dada su belleza serena y de líneas y gestos infantiles, es el de mujer calmada, adultamente niña, y, a veces, tímida” (Búrquez, 23 de mayo de 1956, p. 14) [FIGURAS 7 y 8]. La cobertura mediática de Irasema Dilian resaltó su feminidad y extranjería: “pálida, rubia de ojos claros, fina de cuerpo y ágil

²⁵Una excepción es el texto de B. Ruby Rich (2013) que ofrece una apreciación lésbica del melodrama revolucionario ***La negra Angustias*** (Matilde Landeta, 1949) en que María Elena Marqués nuevamente es masculinizada, con la agravante racista de también ser caracterizada como negra (*blackface*).

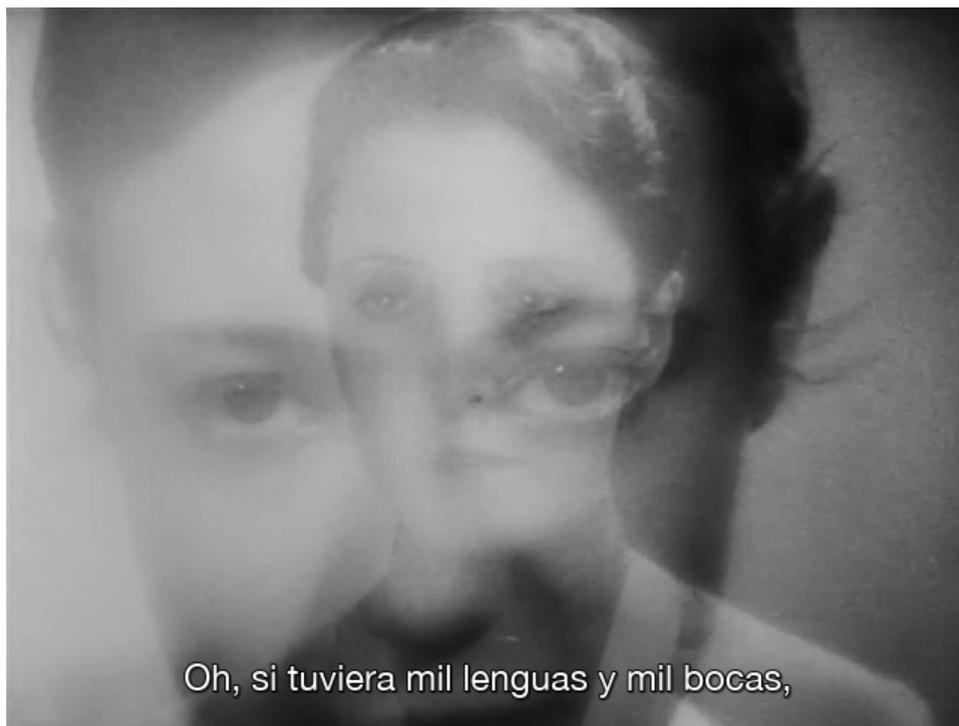


FIGURA 12. Fräulein von Bernburg y Manuela se funden en una sola imagen (*Muchachas de uniforme*, *Mädchen in Uniform*, Leontine Sagan, 1938).

de espíritu (...) con gracia naturalmente juvenil. Europeísimas” (Huerta, 26 de noviembre de 1950). Dentro de un sistema racista que privilegia la blanquitud en las estrellas de cine, la apariencia física de Irasema se vincula con la dulzura, la feminidad y la ingenuidad. El ser rubia con facciones nórdicas también dio lugar a otro estereotipo racial: una supuesta frialdad en comparación con las otras actrices mexicanas e italianas. Una nota de prensa describió a Irasema como “una chica de rostro anguloso, pálido ceroso, ojos inexpresivamente azules y frigidéz de témpano” (“No solo de Manganos vive Italia”, 8 de abril de 1951). Es una percepción que persiste a través de los años, como se ve en el texto de Fernando Muñoz Castillo (30 de mayo de 1998): “Irasema Dilian, esa rubia frialdad”, y que también atempera su representación del deseo lésbico.

Alfredo B. Crevenna (1993) ha descrito a Manuela como una muchacha que “nunca ha conocido un verdadero cariño. La maestra laica, Marga López, que ve el interés de esa muchacha trata de ayudarle, ¿no? Cosa que todo el mundo mal interpreta por una relación lesbiana que no existe”. Manuela es la única que siente un amor que se presta a ser

malinterpretado. Su primer encuentro con Lucila establece la dinámica de su relación. La primera versión alemana crea una expectativa erótica antes de mostrar el primer encuentro entre Manuela y Fräulein von Bernburg. Las colegialas le dicen a Manuela que es afortunada porque la asignaron a su dormitorio y Manuela se pone un uniforme que tiene un corazón con las iniciales de la maestra. El primer encuentro entre Fräulein von Bernburg y Manuela ocurre a solas en las escaleras de la escuela. Las miradas de la maestra sugieren un inmediato interés erótico en su nueva alumna [FIGURA 9]. En cambio, el encuentro inicial entre Manuela y Lucila ocurre en el patio del colegio, rodeadas de colegialas y monjas. Lucila es introducida como una voz de autoridad maternal. Cuando la Madre Superiora le pregunta sobre su madre, Manuela responde: “No la conocí. Murió cuando era chica”. La Madre Superiora entonces le pregunta si hubo alguien que la quisiera en lugar de su madre. La cámara hace un acercamiento al rostro lloroso de Manuela cuando grita: “¡Nadie! ¡A mí nunca me ha querido nadie! ¡Nadie!” Entonces se introduce a la Señorita Lucila a través de su voz, cuando le ordena: “No llores Manuela” [FIGURA 10]. Manuela se voltea,

la cámara se mueve a la derecha y ambas comparten un mismo cuadro cuando se muestra a Lucila por primera vez, diciéndole nuevamente: “No llores Manuela” [FIGURA 11].

De ese primer encuentro hay una disolvenca al exterior del salón de clases, donde Lucila le pide a la Madre Superiora que la deje enseñarle a leer y escribir. Dentro del salón, Lucila tiene un breve intercambio que ofrece la primera explicación del tipo de amor que va a sentir Manuela. Las chicas han estado estudiando poesía mística española y la coqueta Lupe (Anabel Gutiérrez) le pregunta a la Señorita Lucila si en su ensayo deben incluir la poesía amorosa. Lucila responde: “Me extraña que tú especialmente incluyas el amor dentro de lo místico. Pero en un punto no te equivocas. Dios es el amor y el verdadero amor nos acerca a Dios”. Esta explicación sienta la base para una escena posterior en que Lucila lee en clase estrofas de las *Canciones entre el alma y el esposo* de San Juan de la Cruz, las cuales están construidas como un diálogo heterosexual entre el alma y Jesús. La escena adapta uno de los momentos más significativos en la primera versión de *Muchachas de uniforme*, cuando se superponen los rostros de Fräulein von Bernburg y Manuela mientras una colegiala declama versos del himno “Oh, si yo tuviera mil lenguas”, de Johann Mentzer, que podrían confundirse como una expresión de amor secular [FIGURA 12]. En cambio, la adaptación mexicana mantiene los rostros de ambas en cuadros separados y las tomas de las reacciones de Lucila muestran su consternación ante la mirada afectiva de Manuela [FIGURAS 13 y 14].

La falta de reciprocidad de Lucila cuando ella nota que Manuela la “quiere demasiado” (confundiendo el amor místico con el secular) es una diferencia fundamental entre *Muchachas de uniforme* y las dos adaptaciones alemanas. El *casting* de Marga López, ganadora del premio Ariel por su actuación como la madre sustituta de su hermana colegiala en *Salón México* (Emilio Fernández, 1949), contribuye a interpretar el interés de Lucila solo en términos

maternales²⁶. Para reforzar la falta de reciprocidad amorosa (en el sentido de un amor secular), la adaptación mexicana le añade a Lucila un novio al que nunca vemos, aunque el uso de la distintiva voz del actor gay Ernesto Alonso le da (¿sin querer?) un nivel de significación *queer*. La adaptación mexicana también añade una trama paralela en la que Mère Josephine (María Douglas) intenta que Lucila descubra que su verdadera vocación es ser monja. Esto refuerza que Lucila no tiene un interés sexual por Manuela. No obstante, las miradas insinuantes que Mère Josephine le dirige a Lucila, en particular al hablar de Manuela, se prestan para una interpretación *queer* de la monja según el estereotipo de la lesbiana depredadora²⁷. Mère Josephine es quien le pide a Lucila que la ayude a poner a dormir a las colegialas, dando pie a la famosa escena en que la maestra besa a Manuela, aunque el beso es en la frente y no en la boca, como en las adaptaciones alemanas. ¿Será que pone a prueba el afecto de Lucila y la desea reclutar como monja para tenerla cerca?

Muchachas de uniforme no presenta a Manuela como marimacho ni siquiera cuando ella se traviste como soldado romano para la representación teatral de *Quo Vadis?*, y mira fijamente a la Señorita Lucila mientras recita la declaración de amor prohibido de Virgilio por la cristiana Ligia [FIGURA 15]²⁸. El aspecto femenino de Irasema/Manuela —junto con las tomas de las reacciones de asombro de Lucila— atenúa una

²⁶En la década del cincuenta López se convirtió en una de las figuras más representativas del melodrama materno mexicano, pero ya en 1951 el *Magacine* del periódico *El Universal* publicaba una columna “Para las madres” por “Marga López, estrella del cine mexicano”. Además, era ampliamente conocido que fuera de pantalla la actriz era madre de dos varones.

²⁷En *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951) María Douglas va a interpretar un personaje similar como la matrona de una cárcel. Ella tiene aspecto masculino (marimacho) y su sádico interés por una reclusa crea la impresión de que es una lesbiana depredadora, aunque luego se revela que sus intenciones son otras. Curiosamente, otro personaje engañosamente lésbico en esa película lo interpreta Mercedes Soler, la Manuela de la puesta en escena mexicana de 1933.

²⁸Cabe notar que la filmación de *Muchachas de uniforme* inició cuando Metro-Goldwyn-Mayer recién terminaba el muy publicitado rodaje en Italia de *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy, 1951).



FIGURAS 13 y 14. Lucila y Manuela permanecen en cuadros separados (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

escena que en principio es mucho más osada —y más larga— que su antecesora alemana. En vez de codificarla como marimacho (lesbiana), el aspecto de Manuela vestida de soldado romano trae a la mente las historias de mártires cristianos llevadas recientemente al cine, como la hagiografía **Juana de Arco** (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948) y el drama histórico **Fabiola, los mártires del cristianismo** (*Fabiola*, Alessandro Blasetti, 1947). Ambas películas se exhibieron con mucho éxito en Ciudad de México a finales de 1949. Irasema Dilian vestida de soldado romano recuerda a Ingrid Bergman en **Juana de Arco**. Es un parecido que no pasó desapercibido y años después Irasema interpretó a una Juana de Arco contemporánea en la comedia **Un minuto de bondad** (Emilio Gómez Muriel, 1954).

VI. LA COLEGIALA CALUMNIADA

Muchachas de uniforme muestra de modo claro y empático que Manuela se enamora de Lucila, pero también establece que el tipo de amor que ella siente no significa que sea lesbiana. Aquí juega un papel fundamental el personaje de María Teresa, la sobrina de la benefactora de Manuela. Ella es quien propaga la idea del lesbianismo entre las colegialas. No hay un personaje con una función narrativa similar en la obra de Christa Winsloe o las adaptaciones al cine alemán. En cambio, el personaje de María Teresa se asemeja a la calumniadora Mary en la otra obra famosa de los años treinta sobre lesbianismo: *Infamia* (*The Children's Hour*, 1934), de Lillian Hellman, que también está ambientada en un internado para señoritas. Como Mary en la obra de Hellman, María Teresa aprende sobre la posibilidad del lesbianismo a través de un libro. Esto se deduce de una toma rápida de María Teresa leyendo *Naná* (1880), de Émile Zola, en la cama, antes de empezar a fastidiar a Manuela sobre el cariño que siente por Lucila [FIGURA 16].

María Teresa es quien alienta a Manuela a emborracharse y declarar su amor en público. Esta escena ilustra nuevamente el forcejeo en **Muchachas de uniforme** entre establecer

y negar el lesbianismo. En las versiones alemanas, Manuela sigue vestida de hombre cuando declara abiertamente su amor por su maestra. En la adaptación mexicana, Manuela lleva puesto un camisón que le regaló Lucila. Esto la feminiza, aunque irónicamente le da una mayor carga erótica a la escena. Sin embargo, el engatusamiento de María Teresa le añade un elemento de venganza a un momento fundamental en las versiones alemanas que representa liberación y rebeldía (la “salida del clóset”). La versión mexicana también añade la presencia de la maestra al final de la declaración de amor y las tomas de su reacción reafirman su falta de reciprocidad.

En la primera versión de **Muchachas de uniforme**, el rechazo de Fräulein von Bernburg (a instancias de la principal) es el detonante del intento de suicidio de Manuela. En la adaptación mexicana, el detonante es la calumnia de María Teresa sobre la relación entre Manuela y Lucila. Después que Lucila se despide de ella (a instancias de la Madre Superiora), Manuela sale triste y confusa al patio del internado. A través de Blanca, la chismosa del colegio, María Teresa ha regado la voz (que no escuchamos) entre las colegialas sobre el pecado de Manuela. En una escena fascinante, Manuela se percata que cuchichean sobre ella y confronta a las colegialas. Manuela se les acerca y les ruega que le digan qué pecado cometió. María Teresa nuevamente recurre a Blanca como transmisora y la envía maliciosamente a decirselo [FIGURAS 17 y 18]. Haciendo eco de la obra de Lillian Hellman, la intervención de María Teresa establece que el amor de Manuela ha sido malinterpretado por las colegialas a partir de la calumnia de una compañera malcriada. Sin embargo, aunque la adaptación recurre a esta estrategia para negar su lesbianismo, la ingenuidad excesiva de Manuela paradójicamente naturaliza su amor por Lucila.

La obra de teatro de Christa Winsloe culmina cuando le avisan a Fräulein von Bernburg y la principal que Manuela se lanzó por una ventana. La maestra sale de escena a verla y la principal decide que dirán que fue un accidente. Por razones comerciales, el productor Carl Froelich exigió un



FIGURA 15. Manuela mantiene su aspecto femenino travestida como soldado (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).



FIGURA 16. María Teresa aprende sobre el amor entre mujeres a través de Naná (*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

final feliz para la primera adaptación alemana. El grupo de colegialas impide el suicidio de Manuela y la película concluye con una toma de la principal alejándose sola por el pasillo del internado. Esta imagen da la impresión de que ella ha sido derrotada por la solidaridad entre las colegialas. La adaptación mexicana restablece el suicidio de Manuela, pero el cambio de ambientación al campanario de la escuela le da un simbolismo religioso a su muerte. Más que matarse a propósito, Manuela parece dejarse caer, inconsciente de las colegialas y las monjas congregadas en el patio del internado. Los primeros planos de su rostro lloroso acentúan la caracterización de Manuela como mártir, calumniada como lesbiana²⁹. Tras una escena nada realista de su absolución y muerte, *Muchachas de uniforme* concluye con una toma de la renuncia de Lucila, el objeto de su amor incomprendido (y no reciprocado), a una vida sexual.

VII. LAS MUCHACHAS RESCATADAS

Cuando se estrenó en Ciudad de México, *Muchachas de uniforme* recibió críticas mixtas. Hasta las críticas negativas privilegiaron la actuación de Irasema Dilian como Manuela: “La película es suya por entero. Le basta con entrar a cuadro (...) para robarse la escena sin que importe quién o quiénes actúan delante suyo (...) Irasema opaca por completo a Marga” (V. V., 1951). La falta de datos corroborables impide hacer una valoración apropiada de la recepción de *Muchachas de uniforme* más allá de las reseñas que aparecen en fuentes hemerográficas³⁰. Alfredo B. Cre-

²⁹Los primeros planos del rostro lloroso de Manuela en el campanario remiten nuevamente a Juana de Arco, no solo en la reciente caracterización de Ingrid Bergman, sino también en los famosos *close-ups* de Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928).

³⁰La falta de datos también impide precisar el historial de exhibición de *Muchachas de uniforme* tras pasar dos semanas (que no era inusual para una película mexicana) en la sala de estreno. Según Marga López, “la película no tuvo el éxito que hubiéramos querido” (De la Vega Alfaro, 1998, p. 70). No obstante, los anuncios en la prensa muestran que la película se exhibió en salas mexicanas de segunda y tercera corrida y en los cines hispanos de Estados Unidos.

venna (1993) se sentía honrado de su supuesta prohibición por la Iglesia católica, que curiosamente él parece atribuirle a la representación del suicidio y no del lesbianismo: “Como usted se imaginará, era una propaganda extraordinaria. Publicidad semejante no se ha vuelto a tener”. La Legión Mexicana de la Decencia clasificó a *Muchachas de uniforme* como “C-1: Desaconsejable”, aunque cabe notar que películas como *Cuando lloran los valientes* (Ismael Rodríguez, 1947), con Pedro Infante, y *Tal para cual* (Rogelio González, 1953), con Jorge Negrete, recibieron esa misma clasificación y había otra más severa (C-2: Prohibida o Proscrita) (“Películas clasificadas por la Legión Mexicana de la Decencia”, 31 de mayo de 1953).

En 2008, se estrenó la versión restaurada de *Muchachas de uniforme* en Ciudad de México como parte de las celebraciones de aniversario de la Filmoteca de la UNAM. Una nota de prensa reflejó prejuicios existentes sobre sus realizadores y sobre el melodrama mexicano en general al describirla como “un filme narrado correctamente, pero sin tocar las filosas aristas de la obra de [Christa] Winsloe: el lesbianismo y el autoritarismo castrante de una educación miope, prevaleciendo el tono melodramático tan característico y difundido en todo el cine mexicano de la época”. Alfredo B. Crevenna, hoy en día menospreciado como un “director de churros”, y el co-guionista Egon Eis fueron descritos como “eficientes artesanos pero de mediana inspiración” (“Proyectarán primera película que abordó en México el lesbianismo”, 30 de junio de 2008). En 2017, la restauración de *Muchachas de uniforme* se estrenó tardíamente en Estados Unidos dentro del festival de cine LGBTQ Outfest en Los Ángeles. Algunos críticos, sin estar bien fundados en la historia del cine mexicano, la describieron como una valiente “historia de amor lésbico” (Aguilar, 2017; Giardina, 2017). Estas proyecciones reflejan los dos modos dominantes en la recepción contemporánea de *Muchachas de uniforme*: en relación a una narrativa institucional sobre la historia del cine mexicano que parte de un concepto ortodoxo de



FIGURAS 17 y 18. ¿Cuál es el pecado de Manuela?
(*Muchachas de uniforme*, Alfredo B. Crevenna, 1951).

lo nacional y en relación a la historia transnacional del cine LGBTQ enfocada en imágenes de diversidad sexual. En su comentario tras la proyección en Los Ángeles, el investigador y archivista Jan-Christopher Horak (2017) sugirió otra línea interpretativa que sitúa a **Muchachas de uniforme** en la historia transnacional de los cineastas europeos, en su mayoría judíos, que emigraron tras el ascenso del nazismo³¹. La influencia de Horak fue evidente en la página web de la Filmoteca UNAM que acompañó a la proyección de **Muchachas de uniforme** en 2021. Según un texto en la galería de imágenes, los “tres exiliados alemanes” que trabajaron en la película “consideraron pertinente hacer un *remake* para fomentar una revisión de la moral pública en nuestro país” (Filmoteca UNAM, 2021)³². Sin embargo, al querer encajar a los cineastas emigrantes dentro de una narrativa nacional, ese texto de la Filmoteca paradójicamente repite la mirada eurocéntrica de Horak, deja fuera del equipo creativo al guionista mexicano Edmundo Báez y alega sin fundamento que el *remake* mexicano se realizó a partir de una preocupación de los cineastas por “lo nacional” (la moral pública). Ya la Filmoteca UNAM (2019) había circulado en redes sociales un texto promocional que indicaba que **Muchachas de uniforme** “muestra una apertura inimaginable para su época en términos de sexualidad, moral pública y educación de las mujeres”, una caracterización errónea que refleja prejuicios sobre el cine clásico mexicano.

Este trabajo ha procurado cuestionar esas diferentes interpretaciones contemporáneas mediante la investigación de la historia de producción de **Muchachas de uniforme** y el análisis textual de la representación del lesbianismo, el cual es sugerido de manera empática (como en un melodrama sobre

pecadoras) y lesbofóbica (culminando con negación, suicidio y renunciación). No obstante, la negación final del lesbianismo en **Muchachas de uniforme** no impide encontrar “placeres raros” o *queer* desde una mirada que reconozca la lesbofobia que impulsa su trama y la problematice o resignifique. La intensidad emocional de las actuaciones, los diálogos y las situaciones, por ejemplo, pueden prestarse para una interpretación *camp* que se burla o parodia formas estéticas que se consideran anticuadas o pasadas de moda. Marga López reconoció que: “Ahora se muere uno de risa al verla, pero en ese entonces era algo muy fuerte, pese a que... no ocurría nada entre ellas” (De la Vega Alfaro, 1998, p. 70). Otra posibilidad es su revalorización desde miradas críticas lésbicas. En *FALLING: 3 x Girls in Uniform* (2019), por ejemplo, la investigadora inglesa Catherine Grant ofrece un breve y sugerente estudio videográfico de las tres adaptaciones de **Muchachas de uniforme**. El video consiste en seis cuadros que muestran las escenas del beso que Manuela recibe de su maestra –en la boca en las versiones alemanas, en la frente en la versión mexicana– y el (intento de) suicidio de Manuela [FIGURA 19]. Las escenas aparecen en velocidad reducida y musicalizadas por un tema instrumental minimalista en que destaca el sonido de las campanas. Las repeticiones de escenas y los movimientos lentos de las Manuelas ilustran el doble sentido del verbo *falling* (“cayendo”, en inglés): mientras se enamoran (*fall in love*) ellas también “caen” (*fall*) de la escalera o del campanario. Situadas en el centro, Manuela y Lucila ya no están definidas por la narrativa lesbofóbica de **Muchachas de uniforme**, sino que “caen” en un imaginario audiovisual que reapropia, reconoce y valida el deseo lésbico. 🍷

³¹Para una visión general de los cineastas judíos en México, véase a Bloch Heschel, 2013.

³²Solamente Alfredo B. Crevenna y Rodolfo Lowenthal eran alemanes. Egon Eis era austriaco.



FIGURA 19. Manuela "cae" en medio de un imaginario cinematográfico lésbico
(*FALLING: 3 x Girls in Uniform*, Catherine Grant, 2019).

Bibliografía

- AGUILAR, C. (2017). This Rarely Seen 1951 Mexican Film Boldly Tells a Lesbian Love Story. *Remezcla*. Recuperado de <http://remezcla.com/features/film/muchachas-de-uniforme-outfest-screening/>
- ARENAS Aguilar, J. (4 de noviembre de 1950). Irasema: La historia de una estrella que de ningún modo quería ser artista de cine... y lo fue. *Impacto*, 71-73.
- BAEZA Lope, I. (2018). *Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*. Buenos Aires, Argentina: Argus-a.
- BECERRA Celis, L. (22 de febrero de 1947). *Motion Picture Herald*, 22.
- BLOCH Heschel, C. (2013). El cine de las migraciones judías en México: Una aproximación inicial. En L. Hinojosa Córdova, E. de la Vega Alfaro y T. Ruiz Ojeda (Coords.), *El cine en las regiones de México*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- BROWNING, R. (3 de mayo de 1947). ¿Crisis? ¡No Señor!. *Cinema Reporter*, 10.
- BÚRQUEZ, S.A. (23 de mayo de 1956). Mi libro de autógrafos. *Cinema Reporter*, 14-15.
- CASTRO Ricalde, M. (2015). Lesbians Made in Mexico: Sexual Diversity and Transnational Fluxes. En A. Lema-Hincapié y D. A. Castillo (Eds.), *Despite All Adversities: Spanish-American Queer Cinema* (pp. 213-218). Albany, EE.UU.: State University of New York Press.
- CENTRO DE ESTUDIOS DE HISTORIA DE MÉXICO CARSO. (1946). Dolores del Rio [imagen]. Recuperado de <http://www.archivo.cehmcarsos.com.mx/janium/JZD/MXXIV-3/13/1354/MXXIV-3.13.1354.0001.jpg>
- DE CÁCERES, M. (16 de junio de 1951). Irasema en traje de baño no quiere hablar de cine. *Cinema Reporter*.
- DE LA VEGA Alfaro, E. (1998). *El cine de Marga López*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Del Rio to Produce. (8 de abril de 1946). *Motion Picture Daily*, 7.
- DYER, R. (1990). Less and More than Women and Men: Lesbian and Gay Weimar Germany. *New German Critique*, 51, 5-60. doi: <https://doi.org/10.2307/488171>
- EHRENSTEIN, D. (2010). *Mädchen in Uniform*. *Film Comment*, 46(5), 75.
- ELBA, M. (11 de octubre de 1947). “Algo flota sobre el agua” y sus elementos. *Cinema Reporter*, 16-17, 38.
- El cine gráfico*. (20 de agosto de 1950). Águila negra [anuncio], 8.
- El Nacional*. (27 de octubre de 1933). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 6.
- Estreno de una gran película. (7 de septiembre de 1933). *Jueves de Excelsior*.
- FARFÁN Cano, I. (7 de agosto de 1949). Escenarios. *El Informador*, 5.

- FILM AT LINCOLN CENTER (2016). *Mädchen in Uniform*. Recuperado de <https://www.filmlinc.org/films/madchen-in-uniform>
- Filmográfico*. (10 de septiembre de 1933). ***Muchachas de uniforme*** [anuncio].
- FILMOTECA UNAM. (8 de junio de 2019). 23 @FESTIVALMIX ‘Muchachas de uniforme’ (1950) puso sobre la mesa el tema de la libertad sexual en los años 50, algo impensable en esa época. ¡Ven a verla este domingo 9 de junio, a las 19:00 h, en la Sala Carlos Monsiváis del CCU! [Tweet]. Recuperado de <https://twitter.com/FilmotecaUNAM/status/1137532832581132289>
- Galería: Muchachas de uniforme. (2021). *Filmoteca UNAM*. Recuperado de https://www.filmoteca.unam.mx/ciclos_en_linea/ciclo-el-amor-y-las-circunstancias/galeria-muchachas-de-uniforme/
- GARCÍA Durán, W. (26 de marzo de 1950). Rodolfo Lowenthal, un productor con abolengo. *Suplemento de El Nacional*, 15.
- GARCÍA Riera, E. (1997). *Historia documental del cine mexicano, Volumen 5 (1949-1950)*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- GAYTÁN, M. S. & De la Mora, S. (2016). Queening/Queering Mexicanidad: Lucha Reyes and the Canción Ranchera. *Feminist Formations*, 28(3), 196-221. doi: <https://doi.org/10.1353/ff.2016.0049>
- GIARDINA, H. (2017). This 1951 Lesbian Love Story from Mexico Just Got Its First U.S. Screening. *The Pride LA*. Recuperado de <https://thepridela.com/2017/08/1951-lesbian-love-story-mexico-just-got-first-u-s-screening/>
- GRAHAME, D. L. (12 de abril de 1950). Mexico City. *Variety*, 24.
- HALL, M. (21 de septiembre de 1932). The Screen: *Girls in Uniform*. *The New York Times*, 26.
- HORAK, J. C. (21 de julio de 2017). Muchachas de uniforme (1951). *UCLA Library Film & Television*. Recuperado de <https://www.cinema.ucla.edu/blogs/archival-spaces/2017/07/21/muchachas-de-uniforme-1951>
- HUERTA, E. (6 de agosto de 1949). Llamado a las 7. *Cinema Reporter*, 21.
- HUERTA, E. (26 de noviembre de 1950). Irasema sin uniforme, “Lóvendal” al desnudo. *Suplemento de El Nacional*, 15.
- LAVALLÉE, E. (13 de julio de 2017). Girls Interrupted: Crevenna’s Lost Classic Resurrected in all its Melodramatic Glory. *Ioncinema*. Recuperado de <https://www.ioncinema.com/reviews/muchachas-de-uniforme-1951-review>
- LOACKER, A. y Prucha, M. (1999). Österreichisch-deutsche Filmbeziehungen und die unabhängige Spielfilmproduktion 1933-1937. *Modern Austrian Literature*, 32(4), 87-117. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/24648888>
- LÓPEZ, A. M. (2012). *Hollywood, nuestra América y los latinos*. La Habana, Cuba: Unión.

- M. A. (7 de octubre de 1950). IRASEINA (sic), la nueva estrella que conquistará a México. *Cinema Reporter*.
- MARTÍNEZ, P. A. (26 de julio de 1951). Irasema, adquisición del cine mexicano. *Jueves de Excelsior*, 26.
- MCCORMICK, R. W. (2009). Coming Out of the Uniform: Political and Sexual Emancipation in Leontine Sagan's *Madchen in Uniform* (1931). En N. Isenberg (Ed.), *Weimar Cinema* (pp. 271-289). Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- “Mercurio” y Paul Kohner con asuntos internacionales. (14 de septiembre de 1946). *Cinema Reporter*, 30.
- MORGAN, C. (6 de noviembre de 1932). The ‘Maedchen in Uniform’ Play Scores in London. *The New York Times*, X1.
- “**Muchachas de uniforme**” la mejor película del año. (5 de agosto de 1933). *Filmográfico*.
- MUÑOZ Castillo, F. (30 de mayo de 1998). Irasema Dilian, esa rubia frialdad. *Unomásuno*.
- No solo de Manganos vive Italia. (8 de abril de 1951). *Oiga*.
- Novedades*. (1 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Novedades*. (7 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Novedades*. (8 de junio de 1951). **Muchachas de uniforme** [anuncio], 4.
- Oh, Dolores. (30 de octubre de 1949). *Daily News*, 468.
- PASTERNAK, J. (1956). *Easy the Hard Way*. Nueva York, EE.UU.: Putnam.
- Películas clasificadas por la Legión Mexicana de la Decencia. (31 de mayo de 1953). *El siglo de Torreón*, 6.
- Photoplay*. (1934, enero). Dorothea Wieck en **Canción de Cuna** [imagen], 19.
- Polvo de estrellas (15 de julio de 1950). *Mexico Cinema*, 8-10.
- Polvo de estrellas (30 de julio de 1950). *Mexico Cinema*, 12-13.
- Proyectarán primera película que abordó en México el lesbianismo. (30 de junio de 2008). *Notimex*.
- Radar filmico. (27 de julio de 1949). *El Nacional*, 2a. sección, 4.
- Reporteando. (12 de mayo de 1945). *Cinema Reporter*, 28.
- RICH, B. R. (1981). *Maedchen in Uniform: From Repressive Tolerance to Erotic Liberation*. *Jump Cut*, 24-25. Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/MaedchenUniform.html>
- RICH, B. R. (2013). *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham, Reino Unido: Duke University Press.
- Rodolfo Lowenthal celebra su quinto aniversario. (2 de abril de 1950). *La Prensa*, 10.

- ROSALES, J. N. (20 de mayo de 1951). Irasema Dilian, la belleza polaca del cine mexicano. *El siglo de Torreón*, 19.
- RUSO, V. (1987). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (2a. ed.). Nueva York, EE.UU.: Harper & Row.
- SAUTER, M. (2010). *Liesl Frank, Charlotte Dieterle and the European Film Fund*. University of Warwick.
- Set: “**Muchachas de uniforme**”. (15 de noviembre de 1950). *Mexico Cinema*.
- SOLDER, I. (14 de abril de 1951). Donne Senza Nome. *Novelle Film*, V(173), 5-7. Recuperado de <https://www.fondazioneccasarossa.it/wp-content/uploads/2019/10/donne-senza-nome-1951.pdf>
- SUÁREZ Valles, M. (18 de marzo de 1950). Con la mejor intención. *Cinema Reporter*, 32.
- SUÁREZ Valles, M. (1 de noviembre de 1950). Ensalada de estrellas. *Novelas de la pantalla*, 13.
- TORT. (28 de octubre de 1950). De foro en foro. *Cinema Reporter*, 22-23.
- TORT. (18 de noviembre de 1950). De foro en foro. *Cinema Reporter*, 26-27.
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939 -1952)*. México: Colegio de México.
- VIÑA, E. (10 de agosto de 1949). Con su permiso. *El porvenir, segunda sección*, 4.
- V.V. (9 de junio de 1951). Film de la semana. *Mañana*, 59.

Filmografía

- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1948). **Algo flota sobre el agua**. México: Filmex y Producciones Cinema.
- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1949). **La dama del velo**. México: Fama, S. A.
- CREVENNA, A. B. (Director) & Lowenthal, R. (Productor). (1951). **Muchachas de uniforme**. México: Fama, S. A.
- CREVENNA, A. B. (1993). *Memoria del cine mexicano: Alfredo B. Crevenna - Entrevistador: Alfonso Morales*. Recuperado de <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5683>
- GAVALDÓN, R. (Director) & Lowenthal, R. (Productor ejecutivo). (1947). **La diosa arrodillada**. México: Panamerican Films, S. A.
- GRANT, C. (Directora). (2019). **FALLING: 3 x Girls in Uniform**. Inglaterra.

- MATTOLI, M. (Director). (1941). *Ore 9: Lezione di chimica*. Italia: Manenti Film.
- RADVÁNYI, G. (Director & Producer). (1950). ***Mujeres sin pasado*** [*Donne senza nome*]. Italia: Navona Films.
- SAGAN, L. (Director) & Froelich, C. (Producer). (1931). ***Muchachas de uniforme*** [*Mädchen in Uniform*]. Alemania: Deutsche Film-Gemeinschaft.
- SALAZAR, A. (1993). *Memoria del cine mexicano: Abel Salazar - Entrevistador: Alfonso Morales*. Recuperado de: <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5662>
- SOLER, J. (Director). (1944). ***Me ha besado un hombre***. México: Producciones Abel Salazar.

ROBERTO CARLOS ORTIZ es investigador independiente y video-ensayista. Actualmente labora en proyectos de investigación sobre las estrellas del cine clásico mexicano, el “estrellato camp” y el cine negro.