

## **Rasgos de la feminidad poscolonial dictados por el patriarcado y planteados por el cine mexicano de la época de oro**

Nataly Guzmán Velasco\*

“Hay calidades de mujeres, y mujeres de calidad”.

Tito Junco, en *Que Dios me perdone* (1947)

La mujer del melodrama de la época de oro del cine mexicano tuvo que ser versátil para poderse restringir y amoldar a los requerimientos del patriarcado. Tuvo que disfrazarse por vergüenza; tuvo que masculinizarse para obtener respeto; tuvo que prostituirse para sobrevivir; tuvo que fingir para conservar su matrimonio; tuvo que engañar para conseguir lo que quería; y tuvo que dar la vida para tener dignidad y reconocimiento.

La lógica de sus esquemas de comportamiento no solo definió a personajes de gran carga dramática, sino que también planteó y reforzó las conductas socialmente aceptables, y censuró las actitudes reprochables de la feminidad rural y citadina. El cine mexicano de la época de oro es una de las muestras más representativas de lo que la sociedad patriarcal, a manera de advertencia y moraleja, ha intentado establecer como los cánones de comportamiento que van directo a formular esquemas de dominación cultural de género, vigentes aún en estos días. La importancia de su estudio reside en el hecho de que la industria cinematográfica de México fue por muchos años la fuente más importante de importación cultural y de entretenimiento para América Central, así como para Latinoamérica.

Desde esta perspectiva, el “otro” es la mujer desde el “deber ser”, el eslabón de identidad automático que la mujer alcanza cuando es capaz de censurar en sí misma aquellos comportamientos inadmisibles. Y esa es básicamente la curiosa apreciación que se representa en estos filmes: el juez más severo de la mujer es ella misma, no la sociedad; la aceptación

\* Catedrática del Departamento de Letras, Comunicación y Periodismo, UCA. Correo electrónico: nguzman@comper.uca.edu.sv.

o el rechazo de la sociedad viene por añadidura. Es ella quien aparentemente regula su comportamiento, quien es responsable por sus decisiones. El sistema de dominación más efectivo es el que cada persona es capaz de autorreproducir creyendo que las decisiones son propias y no inducidas. El control social es autoinflingido, ya que buscar la libertad, la independencia y la realización fuera del núcleo familiar es solo una fiebre pasajera e ilusoria.

Este artículo intenta analizar cómo el paternalismo determina, uniformiza, reconfigura y/o anula la identidad femenina a través de procesos culturales de vigilancia social (propia y externa), donde la mujer que no se adapta debe morir, quedarse sola en la más absurda de las miserias morales o esperar a autorreformarse para llegar a merecer un mejor destino. La gran pantalla y la televisión se transforman en los escaparates donde todos pueden observar qué le sucede a las mujeres que no optan por una vida decente, a qué artimañas recurrir para vivir de manera plena, cómo el recurso de la bondad perseverante es el que todo lo puede, cómo la mentira puede ser perdonada si es para encontrar la realización de la familia, y cómo la verdadera y única libertad de la mujer es la felicidad de sus seres queridos. ¿Cuánto de esto ha cambiado sustancialmente en la sociedad en los últimos 65 años? ¿Qué tanto el cine refleja la realidad? ¿Por qué en la recreación de ciertos roles culturales hay menos ficción de la que se piensa al considerar el cine y la televisión como meros productos de entretenimiento?

Para la realización de este estudio se tomaron en cuenta aquellas películas que permitan abordar los elementos críticos propuestos antes; es decir, materiales cinematográficos producidos entre la década de los años cuarenta e inicios de los sesenta. También se tomará en cuenta a aquellos autores que hayan publicado estudios sobre géneros fílmicos basados en este contexto.

## 1. Prototipos de mujer, mensajes y actitudes

“Eres un hombre acostumbrado a comprar todo; ahora quieres comprar una mujer. Es

muy legítimo deseo: visitarla, satisfacer sus caprichos, mostrarla orgullosamente ante los amigos, tanto más si es atractiva. ¿Qué vale la dignidad de una mujer ante tus millones? ¿Pueden ellos saber si tengo un espíritu que vibra?... Acepto. Seré tuya; pero guárdate de pedirme que te quiera”.

María Félix, en *Que Dios me perdone* (1947)

Las mujeres de la cinematografía mexicana de la época de oro no se ven a sí mismas con sus propios ojos, sino con los ojos de la sociedad. Las reglas aceptadas o rechazadas por el colectivo se reflejan en sus diálogos y en sus actitudes. La condenación propia viene antes de la condenación pública o familiar. El rechazo social viene por añadidura, aun cuando ellas piensan que un buen cambio de vida, léase matrimonio, puede dejar atrás todo su “pasado”.

Esta actitud no es más evidente en la cabaretera o en la *femme fatale* que en la mujer común. Todas ellas siempre tienen algo de lo que podrían avergonzarse, y esa vergüenza es inherente al hecho de ser mujer, es el elemento motriz que la restringe de ir más allá de lo socialmente aceptable o que, por el contrario, la lleva a transgredir esos límites. ¿Qué la detiene? ¿Qué la hace ir más allá? La vida tiene que venir con accesorios incluidos: una familia la detiene, un esposo también. Pero si está sola, estará definitivamente perdida.

### 1.1. La cabaretera o mujer de la calle

De cabareteras hay toda una variedad: las ficheras comunes, las rumberas y cantantes, las ficheras buenas y las dueñas de los cabarets. En general, “buenas” en sentimiento o no, estas son mujeres sin familia y sin hogar, mantienen relaciones con el hampa y son básicamente “cartuchos quemados” que deambulan noche a noche en el antro. Se les califica de “manchadas”, “perdidas” o de “venenosas”, entre otros apelativos. Sus estilos de vida varían de acuerdo al tipo de cabaret al que pertenecen, ya sea una simple cantina de arrabal o un *night club* exclusivo. Sin embargo, ese estilo de vida es solo un factor superficial,

pues tanto su alma vacía y su final trágico se anuncian constantemente.

Desde el punto de vista de la mujer de la calle, el pasado no se puede borrar ni con el presente. Intentar “salir” del mundo de la calle solo las hace más infelices. El boleto para salir de la mala vida siempre es un hombre bueno, la contraparte del tipo de hombres que las han explotado, un amor puro y redentor, casi paternal; pero aquí hay dos posibilidades igualmente nefastas: o alguien alguna vez le contará su pasado al hombre bueno que las redimió, o este, si lo conoce de antemano, constantemente vivirá con la espina de que su mujer ha sido de muchos, y un día ya no podrá vivir con ese sentimiento que terminará por avergonzarlo.

Hay historias en las que los testigos de la conducta inapropiada de las mujeres son amigos o conocidos de las parejas de estas, y su rol consiste en pedirle a la mujer que por dignidad elemental de su parte confiese su pasado y deje al hombre seguir adelante para que pueda encontrar una mujer digna. Hay historias en las que es la propia mujer de la calle quien, aunque nadie sepa nada de su pasado, se sentirá incómoda ante la presencia de los conocidos de su pareja.

En la película *El vestido de novia* (1957), la protagonista constantemente se atormenta pensando que algún amigo de su marido la reconocerá, pues cualquier hombre pudo haber sido cliente suyo en el prostíbulo-cabaret donde trabajaba. No importa si su apariencia incluso es ahora más discreta o si sus sentimientos son tan genuinos como los del resto de damas de la sociedad a la que ahora pertenece, ella sabe que está marcada y eso es suficiente para acabar con su sanidad mental. Su pareja se atormenta también pensando que alguien pueda reconocerla, y se la lleva a una selva en el lugar más recóndito del mundo. Pero ahí él comenzará a sentir que la “naturaleza ligera” de su mujer hará surgir en los demás hombres del campamento el instinto animal que provocan las mujeres de la calle. De hecho, uno de ellos trata de violarla, y al saberse la verdad sobre su pasado, todos dicen

que la culpa es de ella por haber sido quien fue, y de su pareja, por haberla sacado ingenuamente de un antro de perdición.

Sin embargo, aparte de estos casos raros en los que los hombres rectos son momentáneamente “hechizados” por la mujer de la calle, los personajes masculinos frecuentemente tienen claro que una cosa es la mujer con la que se van a casar, y otra, todas las “muchachas” que se conocen a lo largo de la vida; y viven bajo este precepto conservando una identidad única, sean hombres de profesión y de hogar, u hombres de la calle envueltos en actividades ilícitas. Los hombres no se “esconden” para vivir su vida, a menos que sean *gangsters* o traficantes que deben tener una pantalla en caso de ser padres de familia. En cambio, a las mujeres que son de la calle les está vedado tener una familia. Incluso para tener contacto con la sociedad deben jugar con dos roles diferentes para ser aceptadas. Viven una doble vida y tienen claro que de no ser así la gente las despreciaría con un rencor insufrible.

En *Angélica* (1952), la protagonista, una fichera de club nocturno de poca monta, afirma que los domingos le gusta salir a confundirse entre la gente “normal”, a lugares donde nadie la conoce, para salir un poco del sitio inmundo donde el destino la enterró. Le gusta ir a parques de diversiones a soñar que es una madre joven que pasea a sus hijos en cochecito y que les compra dulces de algodón. Corre la suerte de tener un rostro impecable y angelical. No sucede lo mismo con las “mujeres marcadas”. En los filmes *Hipócrita* (1950) y *Piel canela* (1953), las protagonistas tienen cicatrices en la cara, rostros mitad hermosos, mitad desfigurados. Una muestra visible de la dualidad de sus vidas: una parte bella y llamativa que a simple vista puede confundir a los hombres, y una parte monstruosa que da fe que pertenecen a los arrabales más escabrosos donde solo viven las perdidas.

En *Hipócrita*, la protagonista se compara a sí misma con un perro sarnoso que deambula por la calle y que sigue a la mano que le puede dar un poco de pan. “Soy un perro hambriento que trata de despertar lástima,

Cuadro 1

Representaciones más comunes y predominantes con las que se caracteriza a las mujeres de la calle a través de las letras de las canciones incluidas en los filmes

Aventurera	Amor de la calle	La mujer del puerto	Hipócrita	Perdida
<p>Vende caro tu amor, aventurera... dale el precio del dolor, a tu pasado. Y aquel que de tus labios la miel quiera, que pague con brillantes tu pecado... Ya que la infamia de tu cruel destino, marchitó tu admirable primavera, haz menos escabroso tu camino...</p>	<p>Amor de la calle que vendes tus besos a cambio de amor aunque tú le quieres aunque tú le esperes él tarda en llegar. No olvidas tu pena bailando y tomando fingiendo reír y el frío de la noche castiga tu alma y pierdes la fe. Amor de la calle que vas buscando cariño con tu carita pintada con tu carita pintada con el corazón herido. Si tuvieras un cariño un cariño verdadero tú serías tal vez distinta como igual a otras /mujeres pero te han mentido /tanto. Cuando ya has bebido /mucho vas llorando por la calle [...]</p>	<p>Vendo placer, a los hombres que vienen del mar Si se marchan al amanecer para qué yo he de amar  Puerto hay en ti, la caricia /extranjera y fugaz Y es mi beso ficción que vendí un momento no más Faro de luz, que en mi noche de /amor formó una cruz, con el mismo /dolor [...]</p>	<p>Hipócrita, sencillamente hipócrita, perversa, te burlaste de mí; con tu savia fatal me emponzoñaste y sé que inútilmente me /enamorado de ti.  Y sábelo, escúchame y compréndeme no puedo ya vivir. Como hiedra del mal te me /enredaste y como no me quieres me voy /a morir.</p>	<p>Perdida te ha llamado la gente sin saber que has sufrido con desesperación.  Vencida quedaste tú en la /vida por no tener cariño que te diera ilusión.  Perdida porque al fango /rodaste después que destrozaron tu virtud y tu amor.  No importa que te llamen /perdida yo le daré a tu vida que destrozó el engaño la verdad de mi amor.</p>

y no quiero cambiar, prefiero seguir siendo como soy [...] Esta cicatriz es el pasado que ningún médico podrá borrar”. El personaje se encuentra con un hombre que trata de ayudarlo a que la operen. Una vez ha recuperado su belleza, su protector trata de construir una vida juntos, pero ella le dice: “No puedes quererme, porque mi pasado no puede desaparecer como la cicatriz de mi cara. El amor debe ser puro, y entre nosotros se levantaría el espectro de mi pasado”.

Tanto en *Piel canela* como en *Hipócrita* los personajes femeninos principales dejan a los hombres sinceros que las recogieron de la calle y que consiguieron que corrigieran las imperfecciones de su rostro. En *Piel canela*, la protagonista es viciosa y deja a su protector por un hombre que le ofrece una vida llena de lujos cantando en un cabaret de élite. En *Hipócrita*, la protagonista deja al amor de su vida porque un padrote la amenaza con matar a su amado si no se va a trabajar a un cabaret de la mafia. A pesar de que una es “mala” y la otra “buena”, ambas corren la misma suerte: pierden la posibilidad de llevar una vida “decente” y además deben o hacer un sacrificio que las redima o pagar el castigo que se merecen. En *Piel canela*, la protagonista da su vida para proteger en una redada al hombre que la recogió de la calle; en *Hipócrita*, la protagonista va a dar a la cárcel por haber matado a dos hombres en defensa propia, pues por muy buena que haya sido su vida, la calle la condenó.

## 1.2. La mujer fatal

La mujer fatal, o llamada también “devoradora de hombres”, no está lejos de la cabaretera, pues al final recorre el mismo camino de desgracia y perdición. La mujer fatal puede ser una cantante deseada de cabaret de primera o la amante de hombres casados, siempre y cuando éstos sean prominentes caballeros de las finanzas y los negocios. Su diferencia principal con la cabaretera es que la *femme fatale* nunca vive una vida marginal; al contrario, siempre está llena de lujos exóticos, joyas, pieles y demás bisutería. Vive en un barrio elegante, y aunque tenga un rufián

que la controle, los golpes se quedan dentro de la casa, pues las apariencias son primero. Tiene poder sobre los hombres, aunque éstos conozcan su condición; y puede hasta ser una mujer de sociedad que no necesariamente pertenezca al mundo del espectáculo, pero que sí sea dueña de una belleza incomparable que la separa del montón. Así, el elemento físico y el carácter son categorías fundamentales para separar a una cabaretera de una mujer fatal. La segunda tiene cierta cultura, cierto mundo, cierto chic del que la primera carece. Sin embargo, la característica de semejanza que las une, además de un destino trágico, es que ambas son mujeres del dominio público.

El caso de la mujer fatal no es tan distinto al de la cabaretera; lo que varía son algunos elementos de carácter y de apariencia. La mujer fatal paga todo con favores sexuales: traiciones, secretos, venganzas, protección. Da lo mismo. La devoradora de hombres por excelencia fue María Félix, quien interpretaba papeles de mujeres casquivanas pero con mucha elegancia. La *femme fatale* sabe bien la diferencia entre lo que ama y lo que le conviene, y por ello escoge siempre lo segundo aunque nunca deje de buscar lo primero de manera oculta o hasta ilícita.

Generalmente, se involucra con hombres mayores y millonarios, aunque sostenga relaciones a escondidas con sujetos más jóvenes que no tienen la capacidad económica para ser “los primeros” en su vida. Este tipo de mujeres hacen un acto de malabarismo hasta con tres hombres a la vez: de uno quieren los favores económicos; de otro, la complicidad; y de otro, el amor. En *La devoradora* (1946), María Félix interpreta a una caza fortunas cuyo proyecto es casarse con un hombre mayor y adinerado, con el objetivo de enviudar aún joven y poderse dar la gran vida a costa de la fortuna de su marido. Con este plan, se compromete con un amigo de su padre, y aprovechándose de que éste acaba de fallecer, le niega a su prometido todo contacto físico, aduciendo que no es correcto mostrar efusividad en un momento de duelo y de luto, cuando en realidad lo que sucede es que le tiene asco por ser mucho mayor que ella.

En esta historia, la protagonista está involucrada con un hombre más joven, a quien trata como a un niño. El joven, al darse cuenta de que la mujer está jugando con él, decide matarla, pero rendido ante su belleza provocativa,

cambia de opinión y decide suicidarse frente a ella. Esta no llama a la policía, sino que contacta a su anciano prometido, quien garantiza auxiliarla junto a una persona de toda su confianza: su sobrino. Al reunirse los tres,

**Cuadro 2**  
**Representaciones más comunes con las que se describen los principales tipos de mujer planteados por la época de oro del cine mexicano**

Tipo de mujer	Representaciones más comunes
<b>Cabaretera</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No tienen familia. Son huérfanas y se ven obligadas a prostituirse como única alternativa de subsistencia</li> <li>• Están sucias, son mujeres “manchadas”; no son dignas de ser aceptadas en la sociedad. Solo entienden a golpes</li> <li>• Están constantemente temerosas de que su pasado se descubra si acaso han intentado “reformular” su vida</li> </ul>
<b>Mujer fatal</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Son mujeres interesadas; solo quieren sacarle dinero a los hombres</li> <li>• Les gusta la vida fácil y manipular a los hombres según sus caprichos</li> <li>• Son de naturaleza traicionera; no se puede confiar en ellas.</li> <li>• Les gusta vivir rodeadas de lujos, que les regalen apartamentos, joyas, automóviles, pieles, y que las lleven a bailar y a cenar todas las noches</li> <li>• Son exhibicionistas, ególatras, superficiales y los hombres son sus víctimas</li> </ul>
<b>Dama de sociedad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• La dignidad de una “señora” consiste en aguantar en silencio los agravios del esposo para mantener vivo el hogar</li> <li>• No puede alterarse, siempre debe guardar la compostura, pero para ello debe vivir en negación. La esposa es civilizada y debe dominar sus pasiones</li> <li>• Aunque el marido tenga a otras, ella siempre será la esposa y él siempre regresará a casa porque allí está el hogar y los hijos</li> <li>• Ella es el principal accesorio del esposo, el más bello ornamento del hogar</li> </ul>
<b>Madre</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es asexual; la atracción sexual hacia su pareja no existe porque primero está el amor de los hijos. Tiene una vocación infinita de sacrificio</li> <li>• Su abnegación es directamente proporcional a la malcriadez de los hijos</li> <li>• En su muerte recibe más respeto que en vida; la muerte la santifica</li> <li>• Su maternidad es legítima solo si es a través de un matrimonio en el que ella sea la primera esposa</li> </ul>
<b>Mujer rural</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es ignorante y es inferior a la mujer de ciudad que tiene cierta cultura</li> <li>• Es indiscreta y entrometida; cree en supercherías</li> <li>• Guarda siempre la distancia de los seres civilizados</li> <li>• Posee rasgos étnicos físicos y/o de apariencia en su vestir</li> <li>• Juega un papel secundario respecto a las posibilidades de la mujer citadina o de la ladina</li> <li>• Su vida es trágica por su condición socio-cultural</li> </ul>
<b>Mujer de barriada</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Está entre la arrabalera y la madrecita. Refleja la migración del campo a la ciudad y el hacinamiento en las “vecindades” de clase baja urbana</li> <li>• Pueden ser madres solteras y carecen de respeto por esa condición</li> <li>• Sus ocupaciones son costurera, casera, lavandera, empleada de tienda o similares</li> <li>• Cometan delitos menores por hambre o caen en la prostitución</li> <li>• A veces desprecian a hombres de su misma clase porque aspiran a ser señoras de un hombre pudiente que al final no les da “su lugar”</li> </ul>
<b>Mujer masculinizada</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adopta rasgos masculinos para ganar carácter, autoridad y respeto</li> <li>• Desempeña funciones o actividades laborales “propias” del género masculino</li> <li>• Es brusca y poco delicada; eso la hace carecer de atractivo personal</li> <li>• Se reivindica cuando adopta rasgos femeninos, así gana admiración social</li> <li>• Su insistencia en la virilización de su conducta es solo un mecanismo para llamar y retener la atención de los demás</li> </ul>

deciden tirar el cuerpo en un bosque. Ante las dudas del sobrino de su prometido, la mujer decide seducirlo para sellar su pacto de muerte. Como descontrola a ambos hombres por su belleza, convirtiéndolos en guiñapos humanos de su voluntad, tío y sobrino se convierten en enemigos a muerte y se pelean por ella, hasta que el más joven decide matarla para acabar con el veneno de la mujer.

Esta cinta sintetiza toda la caracterización de la mujer fatal: destruye familias, provoca la ruptura de lazos de afecto y de respeto entre los hombres, se aprovecha de tipos ingenuos envolviéndolos con su belleza, envicia hasta al más puro de los sujetos y hace cometer locuras que van en contra de la ley, la moral y las buenas costumbres. Otros ejemplos o referentes importantes de mujer fatal en la cinematografía mexicana de la época de oro fueron Miroslava, en *Ensayo de un crimen* (1955), donde si bien no personifica a una devoradora de hombres, sí adopta características de misterio y de ambigüedad de carácter en sus diálogos empapados de ironía, en los que muestra que no le teme al género masculino y que no está dispuesta a ser presa fácil de los caprichos de un hombre sin recibir nada a cambio; Silvia Pinal, en *Si volvieras a mí* (1954), es la amante de un médico al que ha envuelto entre sus redes con el objetivo mortal de deshacerse de su esposa; y la misma María Félix, en *Que Dios me perdone* (1944), es una espía europea que llega a México para involucrarse con un industrial fabricante de armas del cual piensa sacar suficiente dinero para rescatar a su hija que se encuentra en un campo de concentración nazi.

¿En qué consiste la versatilidad de la mujer fatal respecto al resto de prototipos de mujeres que presenta la época de oro del cine mexicano? La mujer fatal puede jugar un papel multidimensional en la sociedad: tiene la “clase” superficial de una mujer de sociedad, pero ejecuta una prostitución de alto nivel que la hace comparable en ciertos matices con la cabaretera. Además, puede ser madre, pero carece de una familia “completa”, pues o su familia materna se avergüenza de ella por relacionarse con hombres comprometidos, o

tiene ocultos a sus hijos en un internado para que no vean el tipo de vida que lleva como amante de lujo.

La película *Doña Diabla* (1948), versión mexicana de la película estadounidense *Mildred Pierce* (1945), cuenta la historia de una mujer en apariencia con “clase”, quien al romperse su matrimonio es acosada por los amigos de su esposo hasta que tiene que venderse a uno de ellos para salir adelante con una hija. La niña es enviada a un internado donde crece ajena a la realidad de su madre. Mientras ella cree que su progenitora es una ocupada mujer de negocios de la alta sociedad, su madre es en realidad una mujer apodada “doña Diabla”, dueña de antros de perdición e involucrada en el mundo del contrabando; un negocio que le permite tener una pantalla de joven señora de sociedad y decente, pero codiciada por los hombres.

Al salir del internado, la hija se involucra con el amante de la madre, un temido contrabandista y vividor, a quien la joven cree un amigo de la familia. Por ello, las dos mujeres entran en diversos conflictos; la madre le dice a la hija que el hombre no le conviene. Éste, por su parte, se aprovecha de la joven, la engaña, la ultraja y la abandona, y es entonces cuando doña Diabla decide cobrar justicia por su propia mano, y le dispara al amante de ambas para proteger a su hija. Doña Diabla huye de la policía, y decide refugiarse en una capilla donde se confiesa con un sacerdote, quien le recomienda que se entregue a las autoridades para que termine ya con la vorágine de vergüenza y delitos en los que ha estado involucrada.

En las caracterizaciones de estas dos mujeres se plantean muchos valores y antivalores muy presentes en la concepción de mujer. La mujer adulta, separada de un esposo, no sabe salir adelante sola, y por ello el único camino es la prostitución, pues el divorcio pone a la mujer en una condición desventajosa. Al poseer doña Diabla rasgos atractivos, puede cotizarse muy alto y venderse caro con los hombres que buscan sus favores. Como tiene que llenar un rol de madre que le queda gran-

de al no poseer un hogar, manda a su hija a un internado, una acción que condena también a la hija a no criarse bajo la protección y la orientación de un hogar.

Al involucrarse con el hampa y prostituirse como salida fácil a sus problemas, la mujer adulta está comprando un pasaje sin retorno a un ambiente en el que podrá disfrutar de muchos lujos, pero que al final le costará caro: tendrá que pagar por todos sus pecados con lo más sagrado que tiene. Al mismo tiempo, la joven hija, por haber carecido toda su vida del buen ejemplo materno, da muestras de volatilidad de carácter, de poca inteligencia para darse cuenta de las apariencias, y de una personalidad donde el elemento central es el capricho, la pataleta y la falta de respeto hacia la mujer que le dio la vida. La joven puede redimir su existencia evitando seguir el mal camino que eligió la madre; y la madre puede pagar sus deudas ante la sociedad y redimir un poco su pecado confesando ante Dios su proceder y entregándose a las autoridades para que se castigue debidamente su proceder erróneo. Solo así puede conseguir la tranquilidad de su alma.

### 1.3. La dama de sociedad

La dama de sociedad desempeña una función ornamental en el ámbito privado del hogar. El cine mexicano de la época de oro acuñó estilos de ser mujer: la mujer en su lugar (la casa) y la mujer fuera de orden (en la calle); la esposa rectora frente al elemento desestabilizante (la amante). Las damas de sociedad se ocupan básicamente de atender a los amigos y socios de los esposos; deben cuidar de la estética del hogar, organizar recepciones y tragarse con mucha educación los desplantes del marido. La dama de sociedad casi siempre tiene una segunda oportunidad en la vida, siempre y cuando nunca traicione físicamente a su esposo. Ella puede enamorarse de otro, sentir asco por el esposo, vivir la vida en automático porque juró de blanco ser fiel hasta la muerte, puede sobrellevar vicios, pero si no traiciona a su esposo ofreciéndose corporalmente a otro, es muy posible que hasta pueda casarse de

nuevo y ser feliz si enviuda, o si su marido es internado en un manicomio o en una cárcel.

La contraparte de la mujer fatal es la dama de sociedad. Esta dama de sociedad puede tener diversas caracterizaciones: hija de familia, esposa joven y/o esposa-madre. El punto fundamental aquí es que la dama de sociedad puede disfrutar legalmente de todos los beneficios de la mujer fatal sin ser necesariamente atractiva o estrambótica. Es decir, la dama de sociedad es la legítima receptora de los bienes producidos por su padre o por su esposo, tiene por derecho propio o contractual el poder disfrutar de casa, sirvientes, automóviles, guardarropa y joyas. No tiene que vender sus favores sexuales a hombres fuera del hogar, pues en éste ya cuenta con más de lo necesario para vivir.

Si es muy joven, la hija de familia será caracterizada como una muchacha involucrada de lleno en eventos sociales, dedicada a buscar buenos partidos dentro de los *country clubs* o en las fiestas organizadas por sus amistades o familia. No tiene ocupación o responsabilidades, y se mantiene en la familia bajo el yugo paterno hasta que se pueda negociar para ella un matrimonio de conveniencia personal o familiar. En algunos filmes se muestra cómo familias venidas a menos ven en un matrimonio conveniente la única salvación de la ruina y del desprestigio, y casan (o venden) a sus hijas por el honor familiar. Al cumplir la edad suficiente para desposarse, generalmente se entusiasmarán por la organización de la boda perfecta, el vestido y el viaje de bodas. El marido se encargará de su manutención; al regresar del viaje de bodas ya el esposo deberá tener lista la casa que habitarán con todas las comodidades instaladas.

La vida de la dama de sociedad, desde su juventud, girará en torno a celebraciones o fiestas que conmemoran etapas de su vida: su confirmación, su primera comunión, sus quince años, su boda, los bautizos de sus hijos, el recibimiento profesional de sus varones, cenas de familia, recepciones para socios y allegados, y sus fiestas de aniversarios de boda. La película *Escuela de vagabundos* (1954) muestra

tres prototipos de damas de sociedad: la hija adolescente, la dama joven y la esposa.

Ninguna de las tres tiene más ocupación que estar enterada de los eventos sociales más importantes y escoger los atuendos que lucirán para competir con otras mujeres de su rango. No estudian ni trabajan, pues el padre o el esposo provee todo para el hogar. La hija adolescente es juguetona, chismosa y escandalosa. La dama joven es superficial y con aires de superioridad, inconforme con el novio que ha conseguido, pues éste no alcanza a satisfacer sus deseos. Y la madre-esposa ha perdido la razón, pues como su única función es verse bien para saludar invitados, no tiene

ningún tipo de identidad personal; lo único que recuerda es su nombre por la importancia del abolengo en el apellido.

Para este tipo de mujeres, encontrar el amor es un tema crucial, pues casi siempre se plantea que se dejan deslumbrar por las apariencias, y que es hasta que están en la convivencia diaria con el esposo que se dan cuenta de si en realidad es lo que esperaban para ellas o no. Si está soltera, se planteará que tiene un prometido al que no termina de querer, y que cualquier otro que aparezca en escena puede hacer tambalear sus frágiles sentimientos, como también sucede en *Escuela de vagabundos*. Por otra parte, generalmente, la dama de sociedad de los filmes no sabe cocinar ni ejecutar algún tipo de tarea doméstica, por lo que el esposo debe proveerla de un ejército de sirvientes para que el hogar pueda caminar correctamente. Al girar su vida en torno a celebraciones, su papel consiste en cuidar la buena imagen del hogar y en ser la anfitriona por excelencia de los eventos sociales organizados para promover los contactos del esposo.

El elemento desestabilizante de la dama de sociedad es “la otra”, es decir, las mujeres de cascos ligeros que intentan destruir su hogar. La mayoría de las veces esa “destrucción del hogar” no se da porque la esposa —al ser mujer— posee una astucia especial para deshacerse de las amantes del esposo. Si es necesario, y siempre resguardando la compostura, la esposa incluso tratará de negociar con las amantes para hacerlas entrar en razón y que desistan de sus intentos por tomar lo que no les pertenece. En la película *Mi esposa me comprende* (1957), la protagonista perdona a su esposo por tener una aventura, pues descubre que la mujer con que la engaña es muy inferior a ella en términos de apellido, cultura y decencia. En *Si volvieras a mí* (1954), una esposa soporta ser envenenada lentamente con medicamentos antidepresivos alterados porque no puede creer que alguien sea tan ruin como para quererla matar solo para quedarse con su esposo.

Sea como sea, la diferencia entre la dama de sociedad y todos los otros prototipos de

**Cuadro 3**  
**Títulos de películas pertenecientes a la época de oro del cine mexicano en los que se adjetiva a la mujer**

Actriz	Año	Título de la película
Ninón Sevilla	1949	<i>Coqueta</i>
		<i>Aventurera</i>
	1947	<i>Pecadora</i>
	1948	<i>Señora Tentación</i>
Leticia Palma	1950	<i>Perdida</i>
	1949	<i>Hipócrita</i>
	1950	<i>Por qué peca la mujer</i>
	1951	<i>Mujeres sin mañana</i>
Marga López	1950	<i>Vagabunda</i>
	1949	<i>Callejera</i>
	1950	<i>Una mujer sin destino</i>
Dolores del Río	1957	<i>Arrabalera</i>
	1949	<i>Mi esposa me comprende</i>
		<i>La casa chica</i>
1950	<i>La malquerida</i>	
Silvia Pinal	1950	<i>Deseada</i>
	1949	<i>El pecado de Laura</i>
		<i>Mujer de medianoche</i>
1952	<i>Por ellas aunque mal paguen</i>	
María Félix	1955	<i>La adúltera</i>
	1943	<i>La mujer sin alma</i>
	1947	<i>Que Dios me perdone</i>
	1946	<i>La devoradora</i>
		<i>La mujer de todos</i>
1949	<i>Doña Diabla</i>	

mujer planteados por el cine mexicano de la época de oro es que la primera, si sabe respetar —por temor o por amor, al final da igual— las convenciones sociales y a las figuras masculinas en su vida (principalmente, a los esposos y al padre), tiene mayores oportunidades de redimirse que una mujer que haya sido de varios hombres o que haya dejado el hogar para involucrarse en relaciones mal vistas por la sociedad.

En *La cobarde* (1953), por ejemplo, se plantea el caso de una joven que se cría con dos muchachos y el tío de estos. Los tres la rescatan de un barco que quedó abandonado en un muelle. Crece con ellos y los tres la desean. Como el que ella quiere no se decide por formalizar la relación, ella se casa con el tío de los jóvenes, a quien no ama. Sin embargo, él le ofrece matrimonio, un apellido, estatus social, respetabilidad y una vida de comodidades. Ella acepta porque no puede dejar pasar “la oportunidad”; a cambio, solo debe cumplir como esposa. Ella jura que su corazón siempre pertenecerá al otro, incluso confiesa su desprecio y asco por el esposo, y su deseo y su pasión por el más joven, pero se dignifica a sí misma diciendo que nunca engañará físicamente a su esposo. El hombre que ama se suicida, y ella entra en un estado similar al autismo. Lleno de celos, el esposo trata de matarla en el mismo barco de donde la rescató siendo una niña, pero es él quien muere en el intento. Allí es donde aparece el tercer hombre en su vida, el otro de los jóvenes, quien por segunda vez la rescata del barco y le ofrece comenzar una nueva vida para olvidar el pasado.

Al igual que con otros prototipos de mujer, se plantea que las damas de sociedad solo logran salir de las dificultades en las que se encuentran gracias a la bondad de un hombre que las ama, pero para merecer una segunda oportunidad en la vida la mujer debe ser “decente”, es decir, no tener relaciones sexuales ni por dinero ni fuera del matrimonio. En *Hipócrita*, como se vio en el apartado de la cabaretera o mujer de la calle, ni la honestidad ni los buenos sentimientos de la protagonista lograron que ésta recibiera alegrías de la vida,

pues ya estaba marcada, y para pagar su pecado debe ir a la cárcel aunque haya matado en defensa propia. Ni la ley puede salvarla: debe pagar sus deslices. En cambio, en *La cobarde*, la protagonista no es ni honesta ni de buenos sentimientos, pero tiene derecho a recomenzar su vida, pues a pesar de haber actuado movida por el interés, siempre se cuidó de no traicionar físicamente a su esposo, y eso conservó su nombre de señora intacto.

Los guiones que giran en torno a la mujer de sociedad también hablan del machismo mexicano, un tópico que no es exclusivo de las películas rancheras. El machismo mexicano es planteado como el barómetro para medir qué tan capaz es una mujer de soportar injurias, celos, engaños y maltratos. Según su capacidad de “aguante”, así será su capacidad de amor. Y nada la podrá salvar de esta situación, excepto el hecho de que se llegue a demostrar la locura del esposo. En la película *Él* (1952), una joven esposa soporta toda clase de atropellos por parte de su esposo como resultado de los celos incontrolables que él siente cada vez que un hombre se acerca a ella. La golpea, la encierra, intenta matarla, pero ella continúa junto a él hasta que su consorte es declarado esquizofrénico. Al ser internado en un monasterio, ella es finalmente libre de rehacer su vida.

#### 1.4. La madre

La presencia de la figura de la madre, dentro de estos prototipos, hace referencia a lo más sublime, al ser más sufrido. No es necesariamente una dama de sociedad. Puede ser una mujer de escasos recursos que lucha con un marido abusivo o alcohólico y unos hijos malcriados, o puede ser una bondadosa madre de alto nivel social a la que le toca aguantar engaños y ligerezas de su pareja. La madre también puede referirse a la matriarca, a la dueña de los bienes de la familia a la que todos obedecen tratando de complacer o, simplemente, a la madre dominante y sentimentalmente chantajista. Una amante también puede ser madre, pero al serlo se somete al destino amargo de la cabaretera y de la mujer

fatal, pues la sociedad las juzga y las castiga. Si una amante logra ascender a la categoría de segunda esposa, hasta los sirvientes de la casa la desprecian y constantemente le recordarán quién era la verdadera señora de ese hogar.

El prototipo de la madre está muy cerca de la dama de sociedad en cuanto a elementos de compostura social; sin embargo, la madre no es solo una figura de sociedad, sino también y sobre todo una figura religiosa que se presenta desde cuatro perspectivas: la madre mártir nacida para sufrir; la madre omnipotente o dominante que moldea a su antojo las vidas de sus hijos, quienes le deben obediencia; la madre muerta santificada y glorificada in memóram; y la madre-amante como figura del pecado en la religiosidad.

La madre mártir es una mujer que cuida del hogar y de su familia, pero que no goza de respeto ni de reconocimiento por parte de sus seres queridos. Nadie la toma en cuenta. Es solamente una mucama o una ama de llaves con un contrato matrimonial guardado en alguna gaveta. En *Cuando los hijos se van* (1941), una madre sufre todo tipo de malos tratos: el esposo ni siquiera la mira, sólo está interesado en que su comida, su periódico y sus trajes estén listos a tiempo. En muchos de los diálogos, el esposo deja claro que la mujer no se puede meter en sus cosas ni mucho menos intervenir en sus decisiones. La autoridad paterna y el conservadurismo es todo lo que vale.

En este filme, la madre sufre porque los hijos son infelices al crecer en un ambiente tan autoritario. Ella se ha sabido amoldar, pero ellos no lo han conseguido. Además, los hijos reproducen la conducta paterna y no respetan a la madre, y ella alivia un poco sus penas rezando por las almas de ellos. El único hijo que la respeta es acusado de robo; su propio hermano le ha tendido una trampa para quedarse con un dinero que él originalmente robó (estereotipos a lo Caín y Abel) y para quitarle a la novia. La única que cree en la inocencia del joven bueno es su madre, pero a ella nadie le cree pues es solo una pobre mujer que no sabe lo que dice. El perdón y el arrepentimien-

to vienen con el deterioro de la salud de la madre y con el descubrimiento de la honradez del hijo bueno y de la mentira del malo.

La madre omnipotente o autoritaria es la tradicional matriarca convertida en la dueña de la fortuna familiar. Por lo general, son mujeres viudas que controlan la vida de sus hijos amenazándolos con desheredarlos ante cualquier movimiento en falso. Esta es la propia redefinición y refuncionalización del machismo, más duro y cruel que el original, pues en este caso es inflingido por una mujer validada por sus bienes. El hombre, ávido de obedecer a la madre para no perder los beneficios de la fortuna, es aquí una pieza que se mueve entre tres ángulos, personificados por tres tipos de mujeres: la madre, quien elegirá a la mujer con la que el hijo deberá casarse, alguien de su misma clase social; la novia oficial, quien demandará matrimonio; y la amante, de un nivel social inferior. Mujeres que representan la obediencia, la conveniencia y el deseo masculino, respectivamente. En este marco, el hombre no puede tenerlo todo y debe renunciar casi siempre a la amante, pues su relación con ella es la menos beneficiosa.

En *La mujer sin lágrimas* (1951), un hombre casado sostiene relaciones extramaritales con la sirvienta de la casa. Esta última espera un hijo de él, descendencia que su propia esposa no puede darle. La matriarca lo obliga a dejar a la amante y echa a ésta a la calle; la mujer se sostiene cantando en una carpa de circo. La matriarca, al enterarse de que no habrá nietos legítimos, busca a la amante para que le entregue a la hija fruto del pecado, para que la bebé pueda tener todo en la vida. La mujer le entrega a la niña, pero con el pasar de los años, convertida ya en una cantante famosa, regresa a la mansión de donde fue corrida como sirvienta con la intención de recuperar el cariño de la hija que le arrebataron.

En otros casos, la madre es ascendida a figura celestial cuando fallece. Si la familia es adinerada, un enorme retrato de la señora de la casa será colocado arriba de la chimenea en el salón principal. Si es una madre rural, de vecindad o de hacienda tradicional, habrá

una fotografía de ella colocada en un pequeño altar con velas. En ambos casos, y solo con algunas diferencias de léxico, la madre muerta se convierte en la “madrecita santa”. Tanto hijos como esposos se confiesan con ella, le piden permiso para rehacer sus vidas, le revelan sus amores, le preguntan qué hacer ante la adversidad, le comunican sus alegrías, le piden perdón por no respetarla en vida y le solicitan la tradicional bendición (incluso se persignan antes de alejarse del retrato, asumiendo que han recibido lo solicitado).

En *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), título que hace alusión a uno de los diez mandamientos del Antiguo Testamento, un padre maduro, viudo y desesperado se encierra a llorar la muerte de su mujer y clama a Dios para que se lo lleve a él también, pues no puede ya vivir sin ella. El hombre narra alcoholizado que, durante un matrimonio de 30 años, lo único que hizo fue darle penas y engaños a su esposa, pero ahora se postra arrepentido a los pies de su retrato para solicitarle perdón.

La figura de la madre muerta incluso puede hacerle la vida imposible a la segunda esposa del marido. En el filme *Otra primavera* (1950), una joven de sociedad se involucra con un hombre casado. Su padre, al saberlo, le pide que lo deje o que se vaya de la casa, pues no quiere que se cierna la deshonra en un hogar que siempre ha sido ejemplo de decencia. La joven, entonces, se ve obligada a dejar su casa. Sabe que cuenta con el amor del hombre que ama, y eso es todo lo que tiene. Procrean dos hijos, que prácticamente ella cría sola, oculta en “la casa chica” que le ha puesto su amante. Las escenas narran cómo ella no tiene derecho a verse con él en público, cómo su única compañía es una sirvienta de confianza y cómo la gente (incluso otros niños) humilla a sus hijos en la calle al recordarles que sus padres no están casados. Cuando el hombre queda viudo, al fin se casa con ella, y esta jura que nadie volverá a humillar a sus hijos, pues ahora ya está casada. Él la lleva a vivir a la casa que compartió con su primera mujer, para que ella tome posesión del lugar como nueva señora de la casa. Pero ahí encontrará que ni los sirvientes ni las amistades

de su marido la respetan en lo más mínimo. Casarse no le sirvió de nada, pues una firma no anula el hecho de que ella fue por mucho tiempo “la otra”. La mujer nunca logra granjearse la confianza de nadie. Al término de muchos años, descubre que su esposo padece de intensos delirios mentales, por lo que debe dedicar ahora el resto de su vida —recluida en la mansión— a cuidar al esposo que se ha vuelto completamente loco.

Ese final recuerda al castigo que recibe la mujer de la calle: unas van a la cárcel; otras siguen rodando en los arrabales; y otras, tal vez menos públicas, pero amantes al fin, terminan “presas” en una casa en la que nunca más verán la luz del día. Ninguna de ellas goza jamás de aceptación social, y ello por el tipo de prácticas sexuales que establecen y la ilegalidad de las mismas. La bondad o la maldad nada tienen que ver con el destino de la mujer. Lo único que importa es qué tanto sabe amoldarse a las prescripciones del paternalismo, sea esta acomodación una acción de su libre albedrío, su convicción, su conformidad o simplemente su conveniencia.

### 1.5. La mujer rural

La mujer rural se caracteriza con un cierto aire de pureza e ingenuidad, combinado con deseo y pecado. A pesar de ser pobre, no necesariamente se enfrenta a las miserias humanas de las zonas urbanizadas (a menos que se traslade a la capital), sino más bien a la explotación laboral en la hacienda —que asume con toda la dignidad de sus antepasados sirvientes— o al acoso permanente de los hombres. En el campo o en la ciudad es víctima de humillaciones por su condición social, y no tanto por ser una mujer ligera de cascos. Las mujeres rurales están caracterizadas por personajes con rasgos indígenas que pueden ser sirvientas, matronas, brujas, cocineras, amas de llave, siervas o cómplices incondicionales de una ama o amo en específico; o por mujeres campesinas de rasgos más finos, pero no necesariamente adineradas, sino más bien humildes y campiranas. Pueden ser personajes extraordinarios de alma buena o inferiores de naturaleza depredadora.

## Cuadro 4

## Frasas más utilizadas en los diálogos de la cinematografía mexicana de la época de oro para no hacer alusión directa a los temas tabú de la sociedad

Frase	Significado
“Me le entregué”	Sostuvo relaciones sexuales
“Me le entregué sin ningún papel de por medio”	Sostuvo relaciones sexuales sin casarse
“Tuve que esconder mi pecado”	Tuvo un hijo sin casarse y lo regaló
“Perdí mi pureza”	Perdió la virginidad
“Me quitaste lo más puro que yo tenía”	La violaron
“Estoy manchada” o “tengo un pasado”	Ha sostenido relaciones sexuales con varios hombres, probablemente por dinero
“Estoy llena de lodo”	Es prostituta
“No soy lo que tú crees”	Ya no es virgen
“No puedo seguir guardando este secreto”	Ya encontró al hijo que regaló y quiere contárselo a alguien
“No tengo derecho a ser feliz”	Cree que no se puede casar porque perdió la virginidad con otro
“El lugar de una mujer está al lado de su esposo”	La mujer debe aguantarlo todo y nunca protestar
“He cometido un pecado inconfesable”	Se involucró con un hombre casado
“Soy una señora”	No es prostituta ni arrabalera y está casada
“He cometido un pecado de amor”	Ha quedado embarazada sin casarse
“Me siento sucia”	Acaba de sostener —voluntariamente o a la fuerza— relaciones sexuales extramaritales, y está afligida porque ha quedado “devaluada” respecto a una virgen

A la mujer rural, representada sobre todo en las películas conocidas como “rancheras”, es su condición social y cultural lo que la ubica en un rango definido; por ello, puede decirse que hay dos tipos específicos que destacan sobre otros: la mujer rural de rasgos étnicos y la mujer rural ranchera o de campo. La primera es encasillada en un plano inferior de lo humano, un ser de segunda importancia, pues su existencia no tiene sentido si no vive a la sombra de otra figura femenina a la cual sirve. Su calidad de esposa, compañera o madre no son los factores que van a determinar su existencia o su perfil. Sus ocupaciones están más que nada definidas al interior de una casa en la cual sirve como parte del personal doméstico: cocinera, cuidandera, nana, limpia-pisos, mucama, recadera; aunque también a veces son retratadas como dueñas de un negocio propio de brujería, desempeñando actividades de adivina, hierbera o hechicera. Con menor frecuencia, o como referencia de contexto, se presenta a estas mujeres cultivando la tierra, vendiendo en mercados o ayudando en el cuidado de las iglesias.

La mujer rural denominada en este trabajo como “ranchera” no es una mujer con rasgos étnicos marcados. Puede ser una mujer campesina, mestiza o incluso una mujer blanca que simplemente vive en el campo. Puede ser de condición humilde, de clase trabajadora o incluso propietaria o heredera de haciendas. Unos ejemplos muy representativos de la ranchera que no tiene rasgos étnicos marcados pueden encontrarse en películas como *La Panchita* (1948), caracterizada por Marga López; y *Siempre tuya* (1950), interpretada por Gloria Marín.

Sin embargo, la figura de la mujer rural, desde ambas connotaciones y desde todo el contexto que la rodea, es muy importante porque es la representación de la que más surgen estereotipos sobre lo mexicano y sobre el latinoamericano en general; es decir, la representación de las prácticas culturales que predomina en el tipo de películas rancheras se queda corta ante la compleja realidad de la vida rural y del papel que juega la mujer en ella. La mayoría de este tipo de películas está

cargado de situaciones de corte muy folclórico y costumbrista: gente que canta en todo momento, fiestas en ferias populares, cantinas, pistolazos, bandidos, charros, bailes típicos, mujeres con rebozos y trenzas, sombreros, caballos, paisajes y haciendas.

En la película *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), hay varios niveles de representación de la mujer rural: la cocinera que se encarga de preparar los alimentos y de poner orden al cotilleo y a las murmuraciones de los demás empleados; el ama de llaves, una anciana que vive persiguiendo a los dueños de la casa para comentarles cuando otros miembros de la familia están en problemas; la sirvienta joven, que limpia pisos, se entromete en las vidas de sus patronas, coquetea con ellos y lleva y trae chismes del pueblo; la joven rural con preparación para el hogar, quien es una mujer de mucha ambigüedad: se presenta como superior a las empleadas, pues no tiene necesidad de trabajar como doméstica, pero no queda clara su ocupación. De esta mujer solo se sabe que es la dama joven de la película que desea contraer nupcias, es decir, se caracteriza simplemente como una mujer de rancho con rasgos no étnicos.

En general, uno de los perfiles más utilizados en torno a la figura de la mujer rural es aquel de una sirvienta que conoce todos los secretos de la casa donde ha servido desde niña. Posee, pues, una información que ha jurado no revelar. Las más fieles se llevan esos secretos a la tumba o los revelan para salvar la vida o la felicidad de sus amos, como en *Pecado mortal* (1954). En esta cinta, una mujer rica le entrega su hija ilegítima a una sirvienta. Ésta revela el secreto sólo después de muchos años y para evitarle a la joven nuevas humillaciones. En contraste, las “traidoras” divulgan lo que saben al mejor postor, y pueden servir hasta de espías en la misma casa del amo. Desde esta perspectiva, la mujer rural no es caracterizada con matices: o es sumamente “buena” o extremadamente “mala” y ambiciosa.

Por otra parte, la figura de la sirvienta rural juzga constantemente las acciones de sus patro-

nes, es como un testigo mudo y omnipresente que sin tener vida propia deambula por toda la casa gracias a las energías que le insuflan las acciones de los seres superiores a los que sirve. Es confidente, pero no es considerada una amiga, sino más bien una aliada. Las más inmaduras disfrutan los sucesos diarios a través de chismes; las más discretas simplemente analizan las consecuencias que las acciones de sus amos pueden traer a sus vidas.

En cuanto a la caracterización de las mujeres rurales, puede decirse que son representadas como seres muy religiosos. Siempre se están persignando, llevan escapularios (no cadenas de oro o de plata con cruces o medallas, como las patronas o la mujer ranchera que sí pueden costear joyas), guardan estampitas y constantemente invocan a la Virgen María o a la Virgen de Guadalupe. Además, cuando se sienten atribuladas o cuando piden por otros, siempre usan frases relativas a la voluntad de Dios: “ni lo mande Dios” o “ni Dios lo permita”. Tanto la ranchera como la mujer rural étnica visitan asiduamente la iglesia, al ser este uno de los centros de convergencia más importantes para la interacción social. Pero no solo el lenguaje oral, los accesorios y la religiosidad son elementos clave en la mujer rural; la conducción del cuerpo es también muy importante. Las mujeres de carácter más étnico y de condición más humilde, generalmente, inclinan la cabeza cuando hablan, contestan solo si se les dirige la palabra, levantan el rostro hasta que se ha alejado el patrón o la patrona, o hasta que se le pide que se retiren. Se comportan ante los amos como se comportan los cristianos en la iglesia ante alguna figura sagrada.

Otro nivel de caracterización importante sobre la mujer rural es aquel que la pone en una situación de comparación con la mujer ladina. La poetización de la mujer rural y la interpretación lírica de su bondad juegan un rol crucial en la caracterización de la estampa campestre en todo su esplendor. Y hay dos películas que dan una idea muy definida sobre este tipo de comparación. Desde la figura étnica, en *La mujer que yo perdí* (1949) se establece una comparación entre la nobleza de una mujer morena de campo y la altanería

de una dama rubia y blanca. La primera es humilde, sincera, buena, fiel y hacendosa; la segunda, coqueta, caprichosa, interesada, hipócrita y casquivana. Sin embargo, la figura masculina de la historia se siente muy atraída por la mujer más llamativa y se da cuenta de que el verdadero amor pudo haber sido la otra hasta que ya es muy tarde. La mujer de rasgos étnicos da su vida por la figura masculina a la que ama. Su amor es dignificado con la muerte; su abnegación es premiada con la pérdida que sufre el hombre y con la revelación de sus verdaderos sentimientos. Es aquí donde cabe preguntarse lo siguiente: si la mujer no hubiera tenido rasgos étnicos, ¿habría quedado viva para vivir su amor? ¿Se está vendiendo la idea de que lo más sublime para una mujer de su "clase" no es vivir un amor con un ladino, sino morir por amor?

Desde la figura ranchera, en *Doña Bárbara* (1943), se establece una comparación entre la joven rural ingenua y sincera, y la mujer ladina madura y autoritaria. La primera representa la tierra fértil, la cosecha triunfal, la bonanza, el paisaje claro; la segunda, la tempestad, la tierra árida, el pasado que ya se ha ido. La primera es amada por su espontaneidad y su graciosa ignorancia adornada con picardía; la segunda es temida por su actuar frío y calculador, por su dominación de los otros a través de la brujería y por su naturaleza depredadora y despiadada. Una vez más, el punto de convergencia y el objeto de deseo es el hombre al que las dos quieren a su manera, y por él lucharán también hasta la muerte. Aquí se recomienda leer la novela de Rómulo Gallegos.

### 1.6. La mujer de barriada

La mujer de barriada refleja lo que se conoce como el prototipo de mujeres que viven una vida urbanizada de clase baja. Estas pueden haber procedido de las áreas rurales para buscar una mejor vida en "la capital" o haber nacido ya en un barrio bajo. Generalmente, habitan en lo que en México se conoce como "vecindades" y realizan labores menores como personal corporativo de limpieza, costureras o vendedoras ambulantes. Unas están acompa-

ñadas o casadas con hombres de su misma condición; otras aspiran a salir de la barriada para convertirse en señoras. De cualquier forma, están también marcadas por el estigma de su pobreza, por lo que la sociedad las trata como inferiores al no ser "señoras" de sociedad. No tienen un destino trágico necesariamente, pero están destinadas a quedarse en la barriada y aprender a ser felices sin la aceptación de los altos círculos sociales.

La construcción de la mujer de la barriada urbana se da a partir de sus carencias. En la mayoría de ocasiones, tiene familia y casa, pero inconforme con su estatus social precario busca involucrarse con hombres acomodados que la puedan "sacar" de su vida de limitaciones. Generalmente, estas mujeres terminan engañadas, abandonadas o prostituidas si insisten en ser valoradas por hombres de superior condición social. En los filmes que las retratan, el mensaje es simple y consistente: la mujer debe saber cuál es su lugar: si en el barrio nació, en el barrio debe morir; el secreto es aprender a ser pobre con dignidad; las aspiraciones muy altas van en detrimento de esa dignidad socialmente adjudicada. La mujer de barriada debe buscar un compañero de su mismo estatus económico y social; sólo un hombre "igual" a ella la va a saber respetar.

En algunos casos, los filmes plantean que la mujer de barriada puede estar perfectamente conforme con su destino, ya sea por convicción propia, después de haber entendido que es lo mejor para ella, o porque nunca ha sentido la necesidad de aspirar "a más". De nuevo, dos películas ilustran muy bien estas perspectivas. En *Nosotros los pobres* (1947), se ve cómo una mujer de condición muy humilde es completamente feliz de compartir su vida con un carpintero, su padre adoptivo. Ella se dedica a las labores del hogar y a atender a su novio. Aunque son muy pobres, son felices. Pero sus desgracias comienzan cuando su familia paterna la reclama como única nieta heredera capaz de prolongar el linaje. La jovencita queda impresionada con los lujos de los que es provista y desprecia a los pobres; el carpintero sufre de alcoholismo al ver que su familia se va desintegrando, "todo por culpa

del maldito dinero". Al final, a nivel aparente, la joven descubre que no se puede comprar la felicidad, y regresa a la vecindad, donde todos vuelven a ser felices en medio de su miseria material. Desde un nivel de mensajes más específicos, lo que nos dice la película es que al ser hija natural, de todos modos, la sociedad no la hubiera aceptado como legítima.

En *El quinto patio* (1950), se muestra cómo una mujer joven, en sus ansias de escalar socialmente, es engañada por un hombre que la arrastra por la mala vida hasta terminar en la cárcel, donde tiene un hijo natural. Cuando cumple su condena, regresa a la vecindad para hacerse cargo de su madre enferma. Para subsistir cose ropa ajena, pero sigue con sus sueños de convertirse en señora. La pretenden dos hombres: uno muy humilde que la acepta con su pasado, con su hijo y con su pobreza; y otro, de condición social desahogada, que le jura que la ama, pero que al enterarse de que es madre soltera la trata como una cualquiera, pues "ya fue de otros". Después de muchas humillaciones, la mujer por fin cae en la cuenta de que la verdadera felicidad está con el hombre que la acepta tal como es, ya que para ella, mujer marcada, está prohibido aspirar a más.

Pero la mujer de barriada no es solo la mujer joven. La madrecita de barriada, derivación del prototipo de "madre" anteriormente descrito, es también parte del ensamblaje sociocultural planteado por este tipo de películas. Tanto en *Nosotros los pobres* como en *El quinto patio*, los problemas más frecuentes que enfrentan las mujeres son el desempleo, el alcoholismo, la explotación, el desprecio social, la carencia de recursos económicos para pagar la renta, la vergüenza de los embargos. Por su parte, las ancianas deben lidiar con graves problemas de salud que no pueden ser resueltos porque los jóvenes miembros de la familia no disponen de los recursos económicos para someterlas a los tratamientos que necesitan o costear los medicamentos del caso.

La madrecita de vecindad puede alcanzar un estatus de santa por soportar con toda dignidad su pobreza, y en este sentido es la figura

opuesta a la anciana matriarca, que controla los bienes de la familia y que maneja a su antojo las vidas de sus hijos. La madre pobre de vecindad, a pesar de sus carencias, es feliz mientras cuenta con el amor de sus hijos; la matriarca albacea, por su parte, nunca puede llegar a ser feliz mientras no satisfaga su codicia y haga su voluntad. Moraleja tradicional: pobre, pero honrada; un cliché que predomina en estos filmes y que es adoptado incluso a nivel de discurso por el imaginario popular de muchas generaciones.

Desde la perspectiva de la mujer de barriada también puede verse, como en el caso de la mujer rural, la reproducción de patrones de religiosidad. Las mujeres de vecindad, dada su precaria condición social, están siempre encomendándose a Dios, a la Virgen de Guadalupe y a todo un catálogo de santos a quienes piden la gracia de iluminar el camino para salir adelante de puro milagro. Ello porque el tipo de labores que desempeña la mujer de barriada es enfocado como cuestión de simple sobrevivencia, para "irla pasando": costurera, empleada de tienda de abarrotes, fayuquera (contrabandista), taquera, mesera, empleada de fábrica, entre otras ocupaciones. Todo este tipo de labores pueden verse también de forma muy frecuente en las películas de comedia. Ejemplo de ello es *El rey del barrio* (1949), donde aparece toda una lista de mujeres de barriada: la madrecita enferma, la joven digna pero desempleada que no puede pagar la renta, la vendedora de abarrotes, la prostituta, la lavandera, la portera de la vecindad, y las borrachas y pordioseras de la calle, solo por enumerar algunas.

En las décadas de los sesenta y setenta, el cine mexicano continuó profundizando en este tipo de temas sobre las miserias humanas de lo urbano, reciclando temas para acomodarlos a la actualidad de la época (como sucede con *Los hijos de Sánchez*, de 1978), pero siempre manejando los estereotipos tradicionales. Aun así, el "realismo" demandado por las épocas siguientes despojó a la industria cinematográfica mexicana de la calidad estética que la había consagrado. Sin embargo, de todas maneras, es importante conocer cómo se va modifican-

do tal escenificación de los sucesos y de los contenidos de las historias en los años siguientes, ya que los mismos patrones tradicionales de representación cultural y los mismos discursos socioculturales han logrado pervivir —con o sin calidad estético-argumentativa— por más de 70 años.

### 1.7. La mujer masculinizada

La mujer masculinizada es una que busca inútilmente ser diferente a todas las demás. A pesar de que la matriarca tiene características masculinas de carácter y de poder, ni se justifica ni se cuestiona como masculinizada porque está rodeada de toda la coreografía del hogar. En cambio, la mujer masculinizada joven sí se cuestiona porque está asumiendo características que no le corresponden desde el punto de vista social. La mujer se masculiniza para entrar a lugares donde solo los hombres (militares, pilotos o ejecutivos) tienen acceso; para mandar en la hacienda o en la oficina; o porque no ha tenido un modelo materno de conducta, y entonces resulta torpe, machorra y poco atractiva para ambos géneros. La redención para este tipo de mujeres es la más fácil de todas: simplemente tienen que bañarse, peinarse, maquillarse, ponerse vestido y tacones altos, e instantáneamente ganan el respeto, la aceptación y la admiración que no tenían con otros atuendos. Ser objetos de deseo transforma inclusive su conducta y se vuelven femeninas y delicadas al final. Si no pueden pasar por esta metamorfosis, siempre les queda la opción de morir para recuperar su dignidad de mujer.

La figura de la mujer masculinizada representa dos cuestiones importantes respecto a los mensajes que dan las películas de la época de oro del cine mexicano: confusión momentánea-falta de identidad, o necesidad de adoptar mecanismos de control para sostener un determinado estatus de poder en el que lo femenino estorba. Generalmente, el primer caso se da cuando la mujer es muy joven; y el segundo ocurre cuando la mujer es ya adulta o anciana. Cuando la mujer joven es masculinizada en el cine, tal caracterización es, de

alguna forma, un remedo muy burdo (generalmente usado en las comedias) de lo que se supone es un hombre. En *Arriba las mujeres* (1943), las mujeres se masculinizan adoptando un intercambio de roles para defender a su género de manera institucionalizada: las mujeres se dedicarán a dirigir empresas; y los hombres, a las labores del hogar. Sin embargo, aquí la trama se resuelve indicando que desde esa perspectiva masculinizada las mujeres no son felices, porque ansían amar y consentir a los hombres, y eso solo lo pueden hacer a través de la sumisión y del cuidado del hogar.

La mujer joven se masculiniza por varias razones: porque ha crecido huérfana de madre y su único referente de comportamiento ha sido su padre o sus hermanos, como en *La barca de oro* (1947); porque quiere hacer una broma pesada a un hombre y que este le cuente cosas que generalmente no le contaría a una mujer, como en *Pablo y Carolina* (1955); o porque quiere tener acceso a los lugares donde solo le es permitido entrar a los hombres o a mujeres consideradas por la sociedad como de “baja calaña”, como en *Quiero ser hombre* (1950), ya que prefieren disfrazarse que ser confundidas con una cualquiera.

La mujer adulta o la anciana se masculiniza para poder ganar respeto de los hombres en general, el respeto de sus empleados o de su familia, y también para desempeñar labores administrativas o físicas relacionadas con trabajos que tradicionalmente requieren adoptar actitudes viriles y poco femeninas, como sucede en *Doña Bárbara* (1943). Con esto se tiende a plantear que cuando las mujeres quieren o aspiran a tener carácter no pueden hacerlo desde su rol de féminas, y que por ende, para ellas, tener carácter implica adoptar modales machistas, único referente o rasgo de carácter, al parecer, de la sociedad paternalista heredada del fenómeno poscolonial.

En *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946), pueden apreciarse dos tipos de mujer masculinizada. El primero es la abuela o matriarca dueña de la hacienda de los García. En su rol de propietaria tiene derecho a dar órdenes, y para personificar su masculiniza-

ción y paternalismo religioso hace uso de tres mecanismos: ciertas actitudes o sentimientos, un lenguaje particular, y prácticas culturales específicas. Su actitud refleja dureza de carácter a través del alto tono de voz que utiliza para dirigirse a sus nietos y a sus empleados; ordena que nadie puede perder el tiempo en su hacienda, que siempre se debe estar trabajando y produciendo; advierte que ella y su casa deberán ser respetadas a costa de lo que sea, que la única que puede gritar es ella; enfatiza que en su presencia nadie llora, pues ese es signo de debilidad.

En su lenguaje es muy explícita, pues indica específicamente lo que quiere de los demás; es directa y utiliza un vocabulario autoritario para referirse a sus semejantes. Adopta prácticas culturales específicas, y es ahí donde desplegará su propia combinación de machismo con religiosidad. Usa siempre un crucifijo y vestidos de luto, y constantemente indica que ir a misa es una de las costumbres fundamentales de todo ser humano que se digne de ser honrado, pero al mismo tiempo carga un bastón que no le sirve necesariamente para sostenerse sino, para golpear a todos aquellos que no siguen sus órdenes. Fuma puros, toma alcohol de la botella, y dos de sus aficiones favoritas son tirar escopetazos y aconsejar a sus nietos sobre cómo debe portarse el verdadero macho mexicano si quiere ser respetado y obedecido. Su figura es feminizada a través de las lágrimas de madre que derrama cuando uno de sus nietos está en peligro o cuando se enternece al oír una canción de amor. Y su figura es santificada cuando muere, pues se convierte en el ángel de la guarda del hogar después de haber dado la vida por uno de sus nietos, recibiendo los disparos que venían de manos enemigas.

El segundo prototipo de mujer virilizada es la hermana de los enemigos a muerte de los García. Esta joven ha crecido entre hombres, sin el ejemplo de la figura materna, y se ha acostumbrado a adoptar los hábitos machistas que necesita para sobrevivir. Viste pantalones y camisa de botones, sabe disparar desde largas distancias, ha matado para defender su vida, y no sabe actuar de manera femenina. No conoce ni la piedad ni el perdón. No admite

ni la justicia de Dios ni la de la ley; piensa que cada uno tiene en sus manos la posibilidad de arreglar cuentas personalmente y de frente. Su razón de existir es la venganza. Todo cambia cuando se enamora del más sensible de los García. Se baña, se cambia y se feminiza en la medida de sus escasas posibilidades estéticas.

Sea cual sea el prototipo de mujer representado por la filmografía de la época de oro del cine mexicano, el elemento común de todos ellos es que intentan proporcionar unos referentes similares de lo que es socialmente aceptable, para bien o para mal, y de lo que la sociedad rechaza y condena en la mujer que no logra amoldarse a las expectativas del colectivo paternalista. Desde esa perspectiva, la mujer en un mundo de hombres es, como indicó Simone de Beauvoir, “el otro” de la sociedad; es decir, un género que se simplifica para justificar el no prestar atención a la diversidad, ni a la complejidad, ni a la multidireccionalidad del ser humano. El objetivo de ello sería sostener el paternalismo que rige a las sociedades a través de una cultura de dominación, poder y autoridad. En este contexto, la aceptación de las diferencias no tiene cabida, pues lo que se busca es estandarizar comportamientos tomados de la misma sociedad para relanzar aquellos considerados como los más “apropiados”. La difusión y reiteración de lo aceptable son elementos que potencialmente intentan orientar a las mujeres “confundidas”, ávidas —erróneamente— de emular la conducta de los hombres que les parece tan atractiva, pero que desde su condición de “otro” no pueden más que observar como propiedad ajena.

## **2. El hogar, la mujer, la calle y “la otra”: algunas conclusiones**

En el drama cinematográfico mexicano de la época de oro, la vida de la mujer comienza cuando ella empieza a hacer sus propias elecciones. A veces, es bendecida porque está cobijada en el seno familiar. Otras, cuando el “destino” interviene y la mujer es despojada de sus parientes y de sus bienes por algún accidente o hecho violento intencional, ella queda sola en la calle, y allí es donde debe

buscar su suerte, una suerte que ya está pre-determinada. Si tuvo la fortuna de encontrar la protección de otras personas (esposos, familiares, allegados o madrinas más allá del hogar paterno), se dice que la mujer se ha realizado y que se ha convertido en un nuevo vértice de la sociedad, en la presencia santa del hogar. Si no encuentra a dónde ir porque lo ha perdido todo, la primera cantina a su paso es su único destino. Ni ella misma sabe a dónde va. En el hogar, el disimulo y las ansias reprimidas se llaman dignidad; mientras que en la calle, los derechos y los sueños de la mujer de cantina son absurdos. La esposa y la madre tienen la misión de perdonar a todos los demás. La mujer de la calle no se perdona ni a sí misma.

Para analizar los rasgos de la feminidad poscolonial dictados por el patriarcado y planteados por el cine mexicano de la época de oro hay que tener en cuenta esos espacios claves de interacción de la mujer: o el hogar o la calle. Ellos van a determinar de qué tipo de mujer se habla. Por ello, es necesario determinar más bien cuáles son los arquetipos de mujer que de forma recurrente se presentan en esta era fílmica. Los siguientes son los principales: la cabaretera, la mujer fatal, la dama de sociedad, la madre, la mujer rural, la mujer de barriada y la mujer masculinizada.

La intención acá no es restarle mérito al gran legado cultural y artístico de la época de oro del cine mexicano. Al contrario, es un intento por apreciar cómo la industria del cine nos permite ver, como en un espejo, cuáles son los patrones de conducta que constantemente reproducimos como sociedad. Y en este sentido, la narrativa básica de estas películas se convierte en una de las expresiones más ricas del fenómeno socio-cultural que explica cómo se interconectan las lógicas de dominación desde las representaciones de lo que conocemos como lo "femenino". A continuación, pues, algunas conclusiones que se derivan de lo expuesto en los apartados anteriores.

En primer lugar, las mujeres tienen un destino que cumplir: cuidar al hombre, obedecerlo y serle fiel. Si no están dispuestas a ello, pueden quedar marcadas, y ninguna mujer marcada

o con descendencia ilegítima puede ser feliz. Este patrón es importante en la medida que ha configurado los contenidos discursivos más recurrentes que durante los últimos 70 años el cine ha difundido. Justo cuando termina la era conocida como la época de oro del cine mexicano, comienza la era de las telenovelas, en 1957. Por ello, desde hace exactamente 50 años, las telenovelas han venido retomando del cine sus tramas tradicionales: familias ricas pero infelices, *playboys* desenfrenados, sirvientas humildes que son engañadas, hijos que ignoran quién es su verdadera madre, vecindades llenas de pobres dignos y honrados, mujeres de sociedad que no saben valorar a sus maridos, y madres dominantes, entre otras tantas representaciones.

Más que de estereotipos, aquí se está hablando de discursos privilegiados, es decir, de aquel tipo de discurso que predomina en los materiales audiovisuales que por mucho tiempo ha consumido Latinoamérica a través de la producción de la "fábrica de sueños" mexicana y venezolana. A toda esta producción hay que añadirle la difusión y el consumo de las radio-novelas y de las fotonovelas (ambas modalidades fueron muy populares en las décadas posteriores a la época de oro del cine mexicano), además de las letras de los boleros, la música tropical y la música ranchera, productos que manejan los mismos discursos sobre todas estas representaciones de la mujer.

La vida de la mujer, desde la perspectiva de la cinematografía mexicana de la época de oro, queda determinada por el espacio que la mujer habita: la casa o la calle; y por la apariencia del comportamiento, no siempre por la sinceridad o la legitimidad de sus acciones. Tanto la mujer que es de la calle como la de baja condición económica o la que representa al prototipo de madre, siempre debe hacer algún tipo de sacrificio que le proporcione mérito, aunque este mérito sólo sirva para expiar su culpa y su pecado. La mujer de la calle debe dejar libre al pobre hombre que ha quedado hechizado por su engañosa infamia para que este encuentre una mujer pura. Ella debe desilusionarlo actuando como la golfa que en realidad es, aunque este *performance* sea sólo un recurso para no herir

la ingenuidad del hombre bueno que en su inocencia la venera.

La mujer marcada va a la cárcel, termina alcoholizada, muere en una redada o arrastrándose por las calles, pero nunca tiene otra oportunidad de rehacer su vida. El hombre tiene derecho a maltratarla y abofetearla porque ella está cuestionando su hombría tratándolo como niño con sarcasmo, crueldad y vulgaridad. Así, los personajes masculinos siempre terminan abandonando a las mujeres de la calle. Dirán que ella solo fue una pasión de momento cuando encuentren a una mujer que supuestamente represente la pureza (virginidad), que es vértice del verdadero amor, pues son mujeres que saben perdonarlo todo, que esperan en silencio por la atención de la pareja, y que al tenerla sienten que eso les compensa todo en la vida.

La mujer que tiene la bendición de contar con un hogar debe luchar a toda costa por mantenerlo hasta el final. Mientras más logre aguantar las “pruebas” que la vida le pone (esposos autoritarios, hijos malcriados y/o amantes vulgares) más dignidad le inyecta a su vida. La

decencia consiste en saber perdonar, en saber callar y en actuar como la sociedad lo espera. Desde esta perspectiva, los roles asignados a la mujer distorsionan la percepción de los valores humanos cuando se trata de delimitar los parámetros del comportamiento femenino: a la prudencia se le caracteriza como debilidad de carácter; el amor es sometimiento; la dignidad es vocación de negación, renunciación y disimulo; el respeto y la pureza se limitan a la fidelidad sexual y a los contratos matrimoniales.

Como se puede apreciar, el cine mexicano de la época de oro no es solo un dramón de dos horas de duración en blanco y negro que dan los domingos por la tarde, ni es tampoco sólo la lucha irremediable entre “las malas” y “las buenas”, las ricas y las pobres. Como indicara Simone de Beauvoir, “no se nace mujer, se llega a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se le califica como ‘lo femenino’”.