La imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano (1939-1952)

Este artículo pretende confrontar dos realidades: la mujer trabajadora y su imagen fílmica entre los años de 1939 y 1952. El periodo es importante porque en él coinciden una situación de crecimiento económico con el apogeo del cine nacional. Lo primero propicia una mayor participación femenina en el trabajo asalariado y lo segundo un peso destacado del cine como medio ideológico.

Julia Tuñón

Considero importante destacar que la novedad en cuanto al trabajo femenino la constituye el salario y la incorporación de las clases medias, porque los sectores populares en México han trabajado desde que tenemos noticia. Encontramos a las mujeres vendiendo en la calle, fabricando artesanía, ofreciendo servicios de costura o alimentación, a menudo insertas en el núcleo familiar y por ende sin salario. En cambio, aunque escaso, sí lo reciben directamente en la industria textil o tabacalera, como porteras o criadas. Durante el siglo XIX algunas mujeres acomodadas empiezan a trabajar como maestras y hacia final del siglo aparecen las primeras profesionistas. En esos años hay más mujeres en el trabajo asalariado que en los primeros del XX, en que las crisis económicas y políticas producen una baja de la actividad femenina.[1]

Una vez pasada la vorágine revolucionaria, la economía mexicana empezó a crecer sobre todo a partir de los años treinta. La mujer participa más en el trabajo, aunque no propiamente en la industria sino en el sector terciario. Esta situación va a ser más clara después de los cuarenta, ya que entonces se acelera el crecimiento económico de las ciudades, de la población y de las clases medias. Se insiste en la modernización y la influencia militar pierde peso frente al espíritu civil. Lo anterior coexiste en formas económicas, sociales e ideológicas tradicionales. En la imagen fílmica de la mujer se hace evidente esta ambivalencia, lo que nos recuerda que los ritmos ideológicos no son necesariamente sincrónicos con los requerimientos económicos de una sociedad.

Si en 1930 la mano de obra femenina en la PEA era de 4.65%, en los años cuarenta es de 7.4% y para los años setenta ocupa un 16%.[2] Durante los años que aquí atendemos la mayor participación se da en el sector servicios[3] aunque en 1940 el 72% de quienes laboran en éste lo hace como sirvienta, lo que relativiza cualquier entusiasmo. Para 1970 sólo el 43% se emplea como tal.[4] Hay que mencionar también las dificultades estadísticas, pues quienes trabajan en su casa, de tiempo parcial o en labores ocasionales, no suelen quedar registradas en los cuadros.

La abundancia de mujeres trabajando expresa el crecimiento del sector servicios en las cada vez mayores ciudades.[5] Su participación en la industria varía de acuerdo con criterios sectoriales y regionales.[6]

Aunque su calidad de trabajadora es una condición sine qua non para que la mujer pueda modificar su papel social, sería ilusorio suponer que ésta conlleva automáticamente una calidad de vida más satisfactoria: los primeros momentos parecen soportar una carga excesiva. Los números muestran poco de una serie de problemas comunes, como son la doble jornada, el menor salario, las malas condiciones y el hostigamiento sexual. Uno se pregunta hasta dónde la incorporación femenina al trabajo en estas condiciones le ofrece la posibilidad de mejorar su calidad de vida. Si en un largo plazo parece evidente que el trabajo modifica su papel social también es inexcusable que las artífices del cambio no cosechan los logros de su esfuerzo. Parece claro que la

educación tradicional resulta insuficiente para enfrentar esta nueva tesitura social. Es obvia la necesidad de nuevos esquemas y a los tradicionales socializadores se suman ahora el cine y la radio, aunque en México son instancias netamente populares y por esos años cuentan con un auge inusitado.

Parece claro que el sistema económico requería la incorporación femenina al trabajo, pero ¿qué imagen transmite la pantalla de la mujer trabajadora? ¿La prepara para el nuevo rol que ejerce en sociedad? ¿Le enseña las virtudes de la tenacidad, la constancia, la eficiencia laborales? El cine mexicano se caracteriza por un tinte moralista que pauta todos sus contenidos y por la predominancia de un "deber ser" añejo, pero también debe retratar al espectador como un requisito para lograr su identificación y que, por ende, acuda a las salas. El cine mexicano se dirige básicamente a los sectores populares en esos años de ascenso social, esos sectores que acariciaban el sueño de ingresar a las capas medias o de seguir trepando si ya las habían alcanzado. Las mujeres pertenecen, en gran medida, al grupo de las que siempre habían trabajado y que ahora se incorporaban a las nuevas actividades: lo veían obreras, sirvientas, empleadas de comercio, secretarias y también amas de casa que muchas veces trabajaban a destajo dentro del hogar, cosían o cocinaban para vender, aplicaban inyecciones. ¿Qué cintas buscaban? La industria fílmica nacional encontró pronto la fórmula del éxito: el melodrama. Las películas de tema familiar o —al menos— materno. Se destaca la familia nuclear entre un público en que era más cercana y más reciente la familia amplia.

El cine ofrece un sueño para evadir, pero debe permitir el reconocimiento. En Mujeres que trabajan (Bracho, 1952) un juez reprocha a la protagonista de la siguiente manera:

> Ser mujeres solas, emancipadas, queriendo vivir solas, creyendo bastarse a sí mismas, despreciando la santidad del hogar y la protección de un hombre.

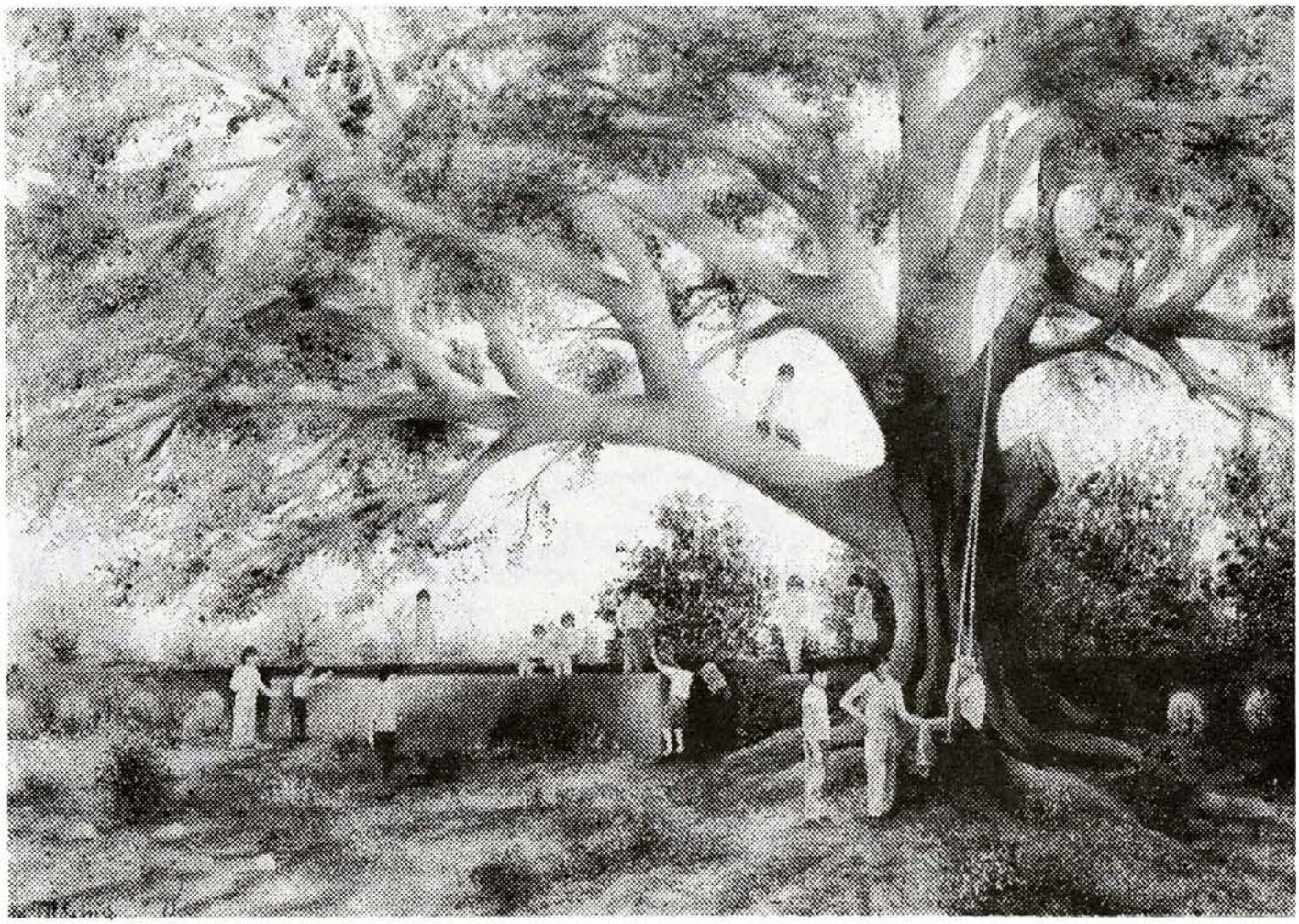
¿Qué reconocimiento puede propiciar en la mujer popular del público este discurso? ¿Cuál, cuando en su grupo social se ve como algo remoto la estabilidad familiar y algo cotidiano el trabajo para vivir?

> La verdadera vida de la mujer es casarse, cuidar de un hombre, tener hijos, vivir para ellos, formar un hogar y una familia, como la formaron nuestros padres para nosotros. No hay nada en el mundo como la familia.

¿Qué reconocimiento puede provocar esto, aunque se ponga en boca de una mujer? Creo yo que el de su deseo. En el discurso que marqué queda implícita la seguridad que otorga el hogar y la familia. La falsedad de esta aseveración es cosa de la realidad, pero no del deseo. "No hay nada en el mundo como la familia." Sin embargo, pocas familias hay en los estratos mexicanos que en los años cuarenta ofrecieran la estabilidad, aunque parece claro que ante los avatares del mundo público se añorara un espacio protegido.

¿Trabajan las mujeres fuera de su casa en la imagen que da el cine mexicano? Lo hacen circunstancialmente, por mientras se solucionan los problemas, cuando la familia se disuelve. En Esquina bajan (Galindo, 1948) Regalito pierde su trabajo de cobrador en un autobús. La esposa debe trabajar, pero protesta: ella se casó para no hacerlo, así es que acepta sólo mientras se soluciona la cuestión. El trabajo aparece como algo que provoca grandes sufrimientos: en Quinto patio (Sevilla, 1950) la madre cose en la casa y pedalea sin cesar mientras los hijos crecen. El rostro de amargura de esta señora es por demás explícito, porque además, al final, siempre es la familia y no su labor la que resuelve los problemas. En Esquina bajan se muestran los avatares de la clase popular urbana en la ciudad de México. Cuando el protagonista está en la cárcel son los compadres los que ayudan a la mujer en el momento de dar a luz un hijo, quienes la acomodan en el negocio familiar y quienes le dan el afecto que ella requiere. El sindicato al que pertenecía el marido sólo se presenta cuando los problemas más graves están resueltos. El trabajo del cónyuge no proporcionó los medios de ayuda suficientes.

Así, el espacio de apoyo es el familiar y en él la mujer cumple un papel determinante. ¿Es, acaso, valorado el trabajo doméstico? En el cine mexicano éste se destaca en cuanto a su peso moral, por cuanto el hogar es el horno en que se cocina la familia. El tema del esfuerzo que implica está encerrado y casi nunca se ventila. En El diablo no es tan diablo (Soler, 1949) Satanás troca por unos días los roles del marido y la esposa en el matrimonio; ella va a la oficina y él se queda en casa. Ambos aprenden



el valor del trabajo del otro y desde ahí conviven mejor. El diablo les hizo un milagro y se lo agradecen. La influencia norteamericana de este filme lo convierte en excepción. El lugar femenino es la casa. Incluso en Arriba las mujeres (Orellana, 1943) sátira que ridiculiza a un grupo de feministas, ellas trabajan en su profesión, pero lo hacen dentro del hogar: Luz es pintora, Felicidad abogada y Amalia doctora, pero ninguna tiene clientes. Al final fracasan y sólo la lavandera tiene éxito: se casa con un hombre rico. Asumir el papel debido, la "esencia femenina", la lleva al triunfo: ser mujer en el cine mexicano es una esencia con escasas variaciones.

El lugar debido es el hogar y sólo cuando éste se ve afectado la mujer debe ingresar al mundo público; se representa como una situación circunstancial lo que entre el grueso de los espectadores era, seguramente, pan cotidiano.

El destino femenino se condiciona por la existencia o no de una familia que la apoye. Si carece de ella los riesgos que enfrenta se duplican. Se trata —nos dice este cine— de una situación que la arrastra al cabaret, del que ya no puede salirse. En La insaciable (Ortega, 1946) el personaje que encarna Ma. Antonieta Pons intenta escapar de su marca de rumbera a través de un trabajo honrado, pero le resulta imposible: ante la simple visión de su belleza todos sus potenciales jefes se convierten en pretendientes con aviesas intenciones y ella debe volver a las tablas. En Perdición de mujer (Orol, 1950) un personaje dice sin tapujos: "De ser una cualquiera simulando una empleadita, mejor ser una cualquiera con provecho". Incluso las universitarias pueden verse lanzadas a este tipo de vida. En Distinto amanecer, Julieta lleva una vida doble: de día es ama de casas y esposa de un intelectual que gana muy poco y de noche debe fichar en un cabaret. Ella explica que le fue imposible conseguir trabajo "decente" y que hay cosas que no esperan —como el hambre (de su hermanito)—. Su trabajo no le ofrece la salida, sino tan sólo el escape.

La pantalla nos muestra la imagen de la prostituta o cabaretera como un no-trabajo, más cerca del término mala-vida. Es una forma de vivir, de sobrevivir, pero que pauta la existencia en su conjunto. No permite delimi-

tar tiempo público de tiempo privado e invade todas las áreas. Es así porque alude a la veta moral, esa que en la pantalla permea toda la esencia femenina. En Salón México (Fernández, 1948) la protagonista ha tratado de separar su trabajo de su familia, que se reduce a la hermana, con el costo de llevar una existencia dividida y mentirosa, esquizofrenia que habrá de pagar con la muerte.

Esta peculiaridad se advierte en toda labor femenina y sugiere que trabajar, para la mujer, es más que ganarse la vida: es una trampa que invade la existencia en su conjunto y que suprime las opciones de desarrollo de su vida privada, precisamente esa en que se desarrolla la familia nuclear, modelo de la vida moderna.

¿En qué tipo de trabajo observamos a las mujeres? Las actividades más comunes en la imagen son las que, en la realidad, también lo eran: vemos sirvientas, empleadas, vendedoras de fritangas, mujeres que cosen en su casa, secretarias.

La sirvienta ocupa un lugar destacado en el público y en la imagen, sin embargo en pantalla suele ocupar un papel secundario. Se trata de un personaje comparsa a menudo cómico, telón de fondo en una historia de la que es testigo y en la que suele incidir, bien llevando mensajes o bien porque frecuentemente es poseedora de un sentido común que resuelve muchos problemas. La sirvienta tiene, muchas veces, el control de la situación. Es el caso en Dueña y señora (Dávison, 1948) en que Sara García es la criada de una casa rica en que murió la esposa y atiende todo lo referente al hogar y a los vástagos, de los cuales el mayor es hijo de ella con el patrón. Desde la sombra domina a todos: manipula, aconseja, chantajea, escucha tras de las puertas, etcétera. Al final el patrón le pide que no lo llame más "señor" a lo que ella contesta: "Nunca, señor; criada nací y criada moriré". Las lágrimas resbalan por su cara cuando el señor le dice que ha comprendido que "muerta Laura tú has sido y serás la dueña y señora de esta casa". Desde la sombra lo era, en la aceptación de un rol oscuro pero medular. Otro caso de sirvienta es el ejemplificado en La pequeña madrecita (Rodríguez, 1943): Lupita debe trabajar porque el marido es borracho y abandona el hogar. Al no estar capacitada se acomoda como cocinera en casa de unos familiares ricos. Así trabaja toda la familia: la hija hace de niñera y el hijo de mozo. A cambio recibe cuarto y comida: no considera correcto pedir un salario. En estos casos sólo otra sirvienta, Juana, que antaño lavara su ropa, la ayuda. El mensaje del apoyo de los grupos populares es explícito, pero también se alude a la concepción de que ser mujer es una esencia, algo más allá de las clases sociales: se pasa de esposa a criada fácilmente, la frontera es intangible. Quizá el salario lo precisara, pero su negación la cancela. La sirvienta busca un lugar estable para vivir más que una retribución económica y se conforma con el más elemental sustento. Hace falta que sea un hombre quien consiga el dinero contante y sonante: cuando Lupita enferma de gravedad el futuro hombre que es su hijo sale a la calle a vender figuras talladas en madera. Ser sirvienta es una forma de trabajo común en esos años, pero en el cine mexicano es un camino para vincularse con la familia a través del afecto.

Otras labores remuneradas: la puestera del mercado que vende fruta y ha criado a su hija siendo madre soltera (Dos pesos dejada, Pardavé, 1941). Ella ha aprendido a ser brava, grita a un comprador: "¡Te crees que porque soy mujer me vas a tomar el pelo!" y lo agrede físicamente. Este papel lo repite Sara García en La gallina clueca (De Fuentes, 1941); en este filme ella pone una tienda y asciende económicamente. Para poder trabajar fuera del hogar es necesario que otra mujer colabore en las tareas domésticas: en ambas cintas esta función la ejerce la hija. Pero también en ambas se muestra la exageración de la función materna: se trata de madres vigilantes más que atentas, a quienes no se les escapa un detalle. Ellas deben asumir al padre ausente en sus funciones, en una carga que desborda cualquier armonía. Más que una doble jornada laboral es aquí una doble carga emocional. También en El papelerito (Delgado, 1950) la misma actriz exalta el papel materno en la labor altruista de recoger a los niños abandonados. Ella vende tortas, en la madrugada, a los pequeños que recogen periódicos para vender en la calle. Se trata de un negocio colectivo: al apuntar el día marchan en fila india la señora, los niños que ella alberga y un viejo amigo. Llevan el brasero, el banquito, la canasta. Cuando los niños capturan a un ladrón ella recibe como premio, de parte del dueño del periódico, un puesto con estufa y techo. No ha sido su trabajo el que promovió la mejo-

ra sino "a nombre de tantos niños que la bendicen y la llaman mamá". En Acá las tortas (Bustillo Oro, 1951) es una pareja la que vende el alimento y las labores de casa las realiza una sirvienta que se ha convertido, gracias al afecto, en parte de la familia.

Sara García fue uno de los ídolos fundamentales del cine nacional. Es la mujer robusta, sin coqueterías, regañona y afectuosa. En las cintas aquí mencionadas aparece con faldas amplias y delantales largos, fuera de moda, aludiendo a un ser atemporal, peinadas sus canas en un escueto chongo que evade cualquier adorno, siempre fuerte pero, supuestamente, tierna, defendiendo a los suyos con ahínco, protegiéndolos de los avatares del mundo y, con su excesivo cuidado, impidiéndoles vivir por cuenta propia. Sara García representa la esencia de la mujer pura: la materna. También cuando tiene una situación acomodada juega este papel. En La abuelita (Sevilla, 1942) se trata de una casera que en lugar de cobrar las rentas de los cuartos de vecindad que alquila, da caridad, de acuerdo al espíritu materno de cuidado por los débiles.

Vemos que cuando se representan mujeres trabajando más que representar ese papel reiteran el que el cine mexicano concibe como maternal y las virtudes exaltadas son las correspondientes.

Otro problema evidente es el del hostigamiento sexual, aunque éste atañe básicamente a las jóvenes, a quienes aún no son madres, especialmente si no tienen familia que las respalde. Lupita, en Campeón sin corona (Galindo, 1945) es la novia de un boxeador conocido por su bravuconería. Ella es huérfana y cocina fritangas en una taquería: la vemos con trenzas, mandil y blusa bordada a la usanza indígena. Los clientes le lanzan albures: "No me los caliente más porque luego me calienta todo el cuerpo, reina". "Adiós, preciosa, apárteme su pancita." Acompañan lo dicho tratando de tocarla con las manos. La actitud de ella es distante y cuando el novio inicia un pleito para defenderla lo detiene con un: "¡Párele! ¡Con que una se dé su lugar! Ellos son clientes...". También María, en La otra (Gavaldón, 1946), es huérfana. Ella trabaja en una actividad más moderna, propia de la gran ciudad: es manicurista. Siempre la vemos atareada, mal vestida, consumiéndose por la envidia que le causa su hermana gemela, sumamente rica. María vive en un cuarto de azotea del que no alcanza a pagar la renta. Debe soportar las burdas insinuaciones de los clientes y la solicitud de su jefe para que trate mejor a quienes pagan. No encuentra mejor solución que asesinar a su hermana, Magdalena.

Un trabajo que muestra la forma en que México se modernizaba era el de secretaria. Naturalmente que en el cine tenemos varios ejemplos de esta actividad. En Tuya para siempre (A. Martínez Solares, 1948) vemos cómo en la vida de Carmen los tiempos pautan las actividades. Ella era una joven bella y pobre que vivía con su tío en una vecindad habitada por artistas y modelaba amistosamente para un pintor. Con la Revolución su tío se encumbra y ella se convierte en su secretaria. Pasa de la falda amplia con olanes y el rebozo a un formal traje de chaqueta con prendedor y zapatos de tacón, y de las trenzas a un elegante peinado alto. Aprende a fumar y a tomar café, porque no engorda. Ella muestra en su atuendo y modales los nuevos tiempos, aunque la trama gire en torno a la esencia femenina del amor y no de los accidentes del trabajo. Carmen no sufre hostigamiento sexual porque, a pesar de su traje, su labor se inscribe en la tradicional unidad familiar, ahora actualizada al México moderno. No es el caso en María Eugenia (Castillo, 1942) en donde ella, huérfana y hermosa, debe soportar la insistencia del jefe que pretende regalarle un abrigo de mink y después secuestrarla. La propaganda anunciaba este filme como "la vida difícil de las mujeres que trabajan". Aunque María Eugenia se mantiene firme, la desconfianza que suscita su estado es evidente: a su novio le dicen: "Una muchacha huérfana y hermosa, como María Eugenia, que ha vivido del timbo al tambo no puede ser pura. Eso pasa en provincia [...] has tomado demasiado en serio lo que sólo debía ser una aventura pasajera". Su bondad natural permite que encuentre a su familia, en una de esas casualidades insólitas de que hace gala el cine y entonces todos los problemas se resuelven satisfactoriamente.

Sí, las secretarias aparecen asediadas, aunque a veces logren seducir al jefe y casarse con él. Para ello deben tener una serie de cualidades. La secretaria perfecta debe ser "inteligente, trabajadora y... bonita". (Su última aventura, G. Martínez Solares, 1946). Debe ser suficientemente

femenina como para declararse coqueta y comprar con su primer sueldo ropa y flores y lo suficientemente precavida para pagar, con el anticipo, la renta de su casa. También debe ser discreta: en la academia —dice— le enseñaron que una buena secretaría no sonríe hasta conocer al patrón.

La secretaria entonces puede casarse con su jefe o sucumbir a su engaño. Lo anterior se determina por sus cualidades morales, las que responden a la esencia femenina en que destacan el apego a la familia y el deseo de maternidad. La ambición mal se lleva con este papel. En Necesito dinero (M. Zacarías, 1951) María Teresa trabaja para ayudar a su madre y hermana, que atienden huéspedes en su casa. Ella es empleada en una joyería y se resiste a aceptar a un pretendiente que la persigue, le compra joyas caras que guarda para cuando ella lo acepte y le envía cada jueves una orquídea. Ella tiene un punto débil, porque ambiciona salir de la escasez, quiere llegar a ser "una mujer para quien no sea una catástrofe que se le rompa una media". Quiere a su novio, un modesto mecánico, pero él es pobre. El trabajo no le permite cambiar su situación, cuanto más le ofrece la posibilidad de conocer hombres que, ellos sí, modifiquen su rumbo.

Hemos atendido aquí la imagen de la mujer que trabaja como sirvienta, empleada, en la alimentación o bien es secretaria. Se trata de los trabajos comunes en esos años. Sólo encontramos excepcionalmente ejemplos de mujeres obreras o de indígenas insertas en el núcleo familiar. También es raro el caso de las mujeres ricas que trabajan. Lo representa a menudo María Félix, que es una excepción en las imágenes femeninas de pantalla. En sus cintas ella trabaja como una forma de ganar mucho dinero y escondiendo negocios turbios; tiene, por ejemplo, una casa de modas (Doña Diabla, Dávison, 1949) que esconde comercio de drogas. Se trata de una labor que auspicia su papel de devoradora de hombres. La doña es un caso particular en el cine mexicano.

Son escasos los ejemplos de mujer profesionista. Hay uno interesante que se refiere al arte. Nocturno de amor (Gómez Muriel, 1947) narra la relación amorosa entre dos pianistas y la competencia sin tregua que significa el hecho de que ella es más talentosa. Pablo busca a otra mujer, porque a su lado, dice: "Me siento un hombre, no un despojo de hombre". Le reclama que su éxito le impide a él triunfar. En una discusión él azota la puerta del automóvil y le destroza los dedos. Ella quedará imposibilitada de tocar, pero se consuela porque lo seguirá haciendo a "través de él". Sólo entonces la pareja se recompone y son felices. El mensaje es más que obvio: el crecimiento profesional de la mujer implica la disminución de su consorte.

Con los ejemplos anteriores resulta claro que el trabajo remunerado no ofrece a la mujer ni seguridad ni felicidad. Sólo implica una carga doble, la pérdida del logro femenino del amor, hostigamiento sexual y escasa sobrevivencia. La verdadera solución la otorga la familia. Se trasmite un "deber ser" que no es coherente con la práctica social y que es imposible de realizar. Podemos suponer que las mujeres que en esos años incrementaban su participación en el mundo de lo público no se identificaban con la imagen en pantalla, pero ¿por qué, entonces, asistían a la sala? ¿Qué esperaba la sirvienta, la empleada, al apagarse las luces?♦

Notas

* Artículo publicado anteriormente en *Boletín Oficial* del INAH, octubre-diciembre de 1989, México.

[1] Teresa Rendón y Carlos Salas. "Evolución del empleo en México, 1895-1980", en Estudios demográficos y urbanos. México. El Colegio de México, vol. II, número 2, mayo-agosto de 1987, pp. 189-230.

[2] José Antonio Alonso, Sexo, trabajo y marginalidad urbana. México, Edicol. 1981. p. 80.

[3] Rendón, op. cit., cuadros 2 y 3.

[4] Id., p. 210.

[5] Id.

[6] Por ejemplo, el número de empleadas en la industria tabacalera baja de un 59% en 1930 a sólo un 19% en 1980, y en las fábricas de hilados y tejidos cuando entran las fibras sintéticas la mano de obra se masculiniza. En cambio, las tortillerías mantienen el predominio de trabajadoras.