

**Instituto**

**Mora**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES**

**DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

---

---

“Moralidad femenina: estudio sobre representaciones de género en el cine melodramático prostibulario mexicano (1932-1952)”

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA MODERNA Y  
CONTEMPORÁNEA

P R E S E N T A:

**ANA FERNANDA NÚÑEZ ALBERT**

Director: Dr. Alberto del Castillo Troncoso

Ciudad de México

octubre de 2022.

*Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del  
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*



Ciudad de México, a octubre de 2022

**ASUNTO: AUTORIZACIÓN DE DIFUSIÓN**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA  
PRESENTE**

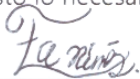
**Ana Fernanda Núñez Albert**, en mi calidad de alumno del programa Maestría en Historia Moderna y Contemporánea del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, por mi propio derecho y bajo protesta de decir verdad, manifiesto expresamente que soy el autor único y primigenio, así como legítimo titular exclusivo de todos los derechos morales y patrimoniales de la obra intitulada "**Moralidad femenina: estudio sobre representaciones de género en el cine melodramático prostibulario mexicano (1932-1952)**" así como, de forma meramente enunciativa, más no limitativa, de toda clase de material, información, gráficas, mapas, dibujos, ilustraciones, esquemas, diseños, fotografías y/o imágenes, etc., contenidas y que forman parte de la misma en el formato publicado y entregado a Ustedes, la cual fue elaborada como trabajo de investigación en calidad de tesis para obtener el grado de **Maestra en Historia Moderna y Contemporánea** con lo que se acredita haber concluido los estudios en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

En virtud de lo anterior, confirmo la plena autorización al Instituto Mora, sin limitación de vigencia alguna y restricción alguna, para que la obra, junto con todos y cada uno de los elementos que la conforman y complementan, tal y como es entregada permanezcan y se encuentren disponibles en y a través de la Biblioteca, para su conservación, preservación, difusión, préstamo público y/o puesta a disposición para consulta, tanto en formato físico o a través de los medios dispuestos por la Institución sin restricción alguna.

Queda claro que la presente autorización se otorga cuyo principal propósito es contribuir a la difusión del conocimiento sin fines de lucro alguno y bajo ninguna condición.

Desde ahora deslindo al Instituto de cualquier reclamación que pudiera surgir por cualquier tercero que viera afectados sus derechos de índole civil y/o específicamente de propiedad intelectual y, de ser necesario y/o a solicitud de Ustedes, me obligo a comparecer para ratificar el contenido del presente documento ante cualquier autoridad local o federal, administrativa o judicial, incluso fedatario público si así fuese necesario y/o solicitado por Ustedes para que surta plenos efectos, manifestando que para el otorgamiento del presente consentimiento no ha habido error, dolo, perjuicio, lesión, violencia o mala fe, siendo mi voluntad libre y espontánea y que deja sin efectos todo documento suscrito con anterioridad.

Protesto lo necesario,



Ana Fernanda Núñez Albert



## Agradecimientos

Agradezco el apoyo económico brindado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, con el cual pude dedicarme exclusivamente a mis estudios y al desarrollo de esta tesis. También, agradezco al Instituto Mora, pues a pesar de los obstáculos que conllevó la pandemia de Covid-19, encontré en mis maestros y compañeros el apoyo para realizar mis estudios con éxito.

El acompañamiento y asesoría del doctor Alberto del Castillo fue elemental para poder realizar satisfactoriamente mi tesis. Gracias a sus sabios consejos, pude realizar mi investigación en un momento en el cual los archivos y hemerotecas de la ciudad de México estaban cerrados por restricciones de la pandemia. Así pues, se hicieron nuevos caminos de análisis, mismos que brindaron un enriquecedor panorama sobre las representaciones culturales en el cine mexicano. También, agradezco a la doctora María Eugenia Chaoul y al doctor Ariel Arnal por sus valiosos comentarios y observaciones a los borradores de esta tesis.

Gracias a Magda, Rebe, Mariana y Sarai por brindarme su amistad a lo largo de tantos años. Su apoyo y palabras de aliento fueron fundamentales para perseverar en mi investigación. Conversar con ustedes, en línea y en vivo, me ayudó a reconocer que el cansancio y los retos de la maestría eran temporales. Agradezco a mis papás, Carlos y Ana, por brindarme su apoyo y cariño en esta nueva etapa de mi vida.

A mi pareja y compañero, Sergio. Gracias a tus cuidados, afectos y apoyo pude dedicarme plenamente a la maestría. Tus consejos enriquecieron mi tesis. Además, tus constantes propuestas de nuevas aventuras me permitieron tomar los descansos necesarios para poder disfrutar este proceso de titulación.



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>Cine y sociedad en la primera mitad del siglo XX.....</b>	<b>18</b>
Desarrollo de la industria cinematográfica en Hollywood.....	20
Cine durante la segunda guerra mundial.....	28
Cine y sociedad en México.....	32
<b>Del campo a la ciudad: construcción de feminidades y masculinidades en el cine de prostitución de la década de los treinta.....</b>	<b>44</b>
<i>Santa</i> y la construcción de arquetipos.....	51
<i>La mujer del puerto</i> y el tabú del incesto.....	69
<i>La mancha de sangre</i> y la censura.....	86
Consideraciones finales.....	98
<b>Continuidades y rupturas: representaciones de lo femenino y masculino en melodramas prostibularios de la década de los cuarenta.....</b>	<b>104</b>
<i>Las abandonadas</i> y el progreso de la Revolución.....	111
<i>Salón México</i> y el comercio sexual.....	129
<i>Trotacalles</i> y lo moralizante.....	152
Consideraciones finales.....	167
<b>Conclusiones.....</b>	<b>171</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>187</b>



## Lista de imágenes

1.	Fotograma de la película <i>Santa</i> , “Santa y el cordero”.....	56
2.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Santa y el general en la iglesia”.....	57
3.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Caballos caminan sobre flores.....	58
4.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Holocausto primitivo”.....	59
5.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Santa rezando”.....	61
6.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Hipólito, el salvador”.....	62
7.	<i>Jueves de Excelsior</i> , “Antes de la corrida”.....	66
8.	Fotograma de la película <i>Santa</i> “Fábrica de Loreto”.....	67
9.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Rosario y Victorio”.....	71
10.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Rosario de negro”.....	72
11.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “La pureza del río”.....	75
12.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “La violencia del mar”.....	76
13.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Las vecinas”.....	78
14.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “En el carnaval”.....	81
15.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Puerto de Veracruz”.....	84
16.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Besos y cortejo”.....	85
17.	Fotograma de la película <i>La mujer del puerto</i> “Hermanos”.....	86
18.	Fotograma de la película <i>La mancha de sangre</i> “Pelea”.....	93
19.	Fotograma de la película <i>La mancha de sangre</i> “Camelia barriendo”.....	95
20.	Fotograma de la película <i>La mancha de sangre</i> “Camelia rezando”.....	96
21.	Fotograma de la película <i>La mancha de sangre</i> “Guillermo”.....	97
22.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “En el paraíso”.....	116
23.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “Margarita inocente”.....	117
24.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “Margarita y su hijo”.....	119
25.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “Juan Gómez”.....	121
26.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “Elegante hotel”.....	122
27.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “El carrito”.....	125
28.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “Margarito, el orador”.....	126
29.	Fotograma de la película <i>Las abandonadas</i> “El abogado”.....	128
30.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “El baile”.....	133

31.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Golpe de Paco” .....	137
32.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Hotel de paso” .....	140
33.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Paco, el proxeneta” .....	142
34.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Lupe y Mercedes” .....	145
35.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Mercedes añorando” .....	146
36.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Piedra del Sol” .....	147
37.	Fotograma de la película <i>Salón México</i> “Fin de año” .....	133
38.	Fotograma de la película <i>Trotacalles</i> “Elena y María” .....	160
39.	Fotograma de la película <i>Trotacalles</i> “Trotacalles” .....	163
40.	Fotograma de la película <i>Trotacalles</i> “Rodolfo” .....	165



## Introducción

Actualmente, en los medios masivos de comunicación se tratan temas de feminismo y estudio de género, porque en México se está viviendo un periodo de crisis en el cual los abusos, los feminicidios y las desapariciones forman parte de la cotidianidad. Ante esta lamentable situación, empecé una búsqueda en el pasado para intentar aportar una pequeña pieza del rompecabezas que explique por qué la violencia en contra de la mujer está, hasta cierto punto, normalizada. Consideré que los medios masivos de comunicación eran un buen punto de partida para entender cómo se pensaban los valores de la mujer de manera distinta al de los hombres. Se consideró que el cine era una fuente adecuada para entender cómo se configuraron los valores de feminidad y masculinidad en México durante la primera mitad del siglo XX. Es una fuente histórica que cuenta con diferentes elementos visuales, musicales y dramáticos, mismos que ayudan a entender y reconstruir las categorías de género. Así pues, este es un trabajo de historia cultural que busca resaltar las continuidades en la forma de pensar los espacios propios de las mujeres, para lo cual se analizaron las representaciones de lo femenino y lo masculino en los melodramas prostibularios mexicanos. Este género cinematográfico se caracteriza por representar la vida de las prostitutas exagerando los sentimientos de culpa y arrepentimiento.

La primera parte de esta búsqueda fue personal, es decir, empecé por recordar las películas que vi en mi infancia acompañada por mi tía y mi abuela. Junto a ellas veía cintas de la Época de Oro del cine mexicano, principalmente aquellas protagonizadas por Pedro Infante. Me llamaba la atención que estuvieran en blanco y negro, que portaran ropa tan distinta a la mía y que se interrumpieran partes de los diálogos para presentar al protagonista cantar. Sin embargo, lo que más me llamaba la atención y me inquietaba era la forma en la que se presentaba a las mujeres, pues parecía que sus propósitos de vida era sufrir y aguantar los abusos de los hombres. A partir de este recuerdo personal, me propuse indagar sobre cómo en el cine se representaban algunos de los códigos culturales y valores sociales de una época y entender cómo estos valores contribuyeron a la

perpetuación de los roles de género. En este caso, me interesó particularmente entender cómo se representaban los valores de lo femenino y lo masculino.

Este trabajo presenta el análisis de seis películas mexicanas que narran la vida de una prostituta en México. Las cintas seleccionadas fueron *Santa* (1932) dirigida por Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boyter, *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Mugard, *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1949) ambas dirigida por Emilio el Indio Fernández y *Trotacalles* (1952) de Matilde Landeta. El principal criterio de selección fue elegir películas que fueran protagonizadas por mujeres. La segunda condición es que todas las cintas fueran melodramas prostibularios, ya que para finales de la década de los cuarenta se realizaron varias cintas del género de cabaret, pero éstas cuentan con una estructura dramática distinta. Además, se buscó que casi todas tuvieran como escenario principal la ciudad de México, la única excepción es *La mujer del puerto*, cuya historia se desarrolla en Veracruz; sin embargo, es una cinta fundamental en el cine mexicano, por lo cual se consideró un error omitirla. Por último, es necesario mencionar que la investigación se realizó durante los dos años de pandemia por Covid-19, lo cual dificultó y limitó el acceso que se tuvo a la Filmoteca y otros archivos. Esto implicó que el proceso de investigación estuviera restringido; no obstante, estas condiciones favorecieron que se realizara un análisis minucioso a cada una de las cintas seleccionadas.

En la primera fase de la investigación se planteó estudiar todos los oficios mediante los cuales los personajes femeninos obtenían dinero para su subsistencia. En esta búsqueda, la primera película que se analizó fue *Santa* (1932), este primer acercamiento me permitió conocer los complejos códigos morales bajo los cuales se esperaba que las mujeres se comportaran. Además, abrió el panorama de investigación sobre la forma en la que se veía la vida nocturna de la ciudad de México y la manera en la que se pensaban sus personajes. Poco a poco la investigación fue centrándose en conocer cómo fue representada la prostitución, las mujeres que laboraban en ella y la forma en la que interactuaban con los personajes masculinos en la pantalla grande. Así pues, desde el proyecto se planteó hacer una



investigación de historia cultural y que las películas fueran la fuente principal para conocer la representación de las estructuras de género.

La hipótesis fue que los personajes femeninos, incluso aquellos que se encontraban al margen de la sociedad como las prostitutas, fueron representados mediante un código moralizante y religioso, mientras que los personajes masculinos se asociaron con los valores de modernidad, progreso y símbolos nacionales. En cuanto a la temporalidad (1932-1952), el estudio buscó abarcar el inicio, apogeo y descenso de la Época de Oro del cine mexicano, ya que así se pueden conocer las continuidades y rupturas en las representaciones melodramáticas prostibularias. Así pues, el análisis comienza con la película *Santa* (1932), primer largometraje sonoro exitoso de la industria cinematográfica mexicana y concluye con *Trotacalles* (1952) primer filme sobre prostitución dirigido por una mujer. A la par, estos veinte años significaron cambios en el Código Penal de la ciudad de México<sup>1</sup>, pues a partir de la década de los cuarentas se prohibió la prostitución que estaba certificada por los reglamentos vigentes, lo cual modificó el comercio sexual capitalino. Como se explica en este trabajo, este cambio también modificó la forma en la que se representaron los personajes de la vida nocturna en el cine. Por último, casi todas las películas fueron realizadas en la ciudad de México y todas narran la trágica vida de mujeres que por diferentes razones acabaron en el mundo de la prostitución.

Peter Burke es uno de los historiadores más importantes dentro de esta corriente y señala que en años recientes los investigadores se han interesado por nuevos temas fuera de la historia política tradicional, lo cual ha implicado que se utilicen nuevas fuentes para el análisis histórico. Dentro de estos temas se encuentra el interés de las historiadoras feministas por estudiar las construcciones de género; es decir, comprender la masculinidad y la feminidad como papeles sociales que se modifican dependiendo del periodo histórico y del contexto cultural. “Estos guiones incluyen actitudes, gestos, lenguaje e indumentaria, por no mencionar las formas de conducta sexual.”<sup>2</sup> Así pues, en este trabajo se analizaron

---

<sup>1</sup> La investigadora Fabiola Bailón señala que, desde el Segundo Imperio hasta finales del gobierno de Porfirio Díaz, se preservaron los artículos penales que legalizaban el comercio sexual.

<sup>2</sup> Burke. *¿Qué es la Historia Cultural?*, 2006, 223 p.

las imágenes cinematográficas con el propósito de comprender cómo se representaron los ideales de feminidad y masculinidad en México durante los años de 1932 a 1952.

Dentro de esta misma corriente de historia cultural, Roger Chartier presenta que se establece una relación inmediata entre los “signos” emitidos y el horizonte del público al cual están dirigidos, por lo cual los textos no son leídos de la misma manera por diferentes públicos. Desde el presente es muy difícil que se pueda acceder a la forma en que las mujeres vieron las películas; sin embargo, lo que se puede estudiar son las formas en las que fueron representadas en estos registros históricos.

La representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o unas personas... hacer ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es.<sup>3</sup>

En este análisis se estudia la imagen como representación de aquello a lo que ya no se puede acceder.

Se considera que las imágenes están compuestas por distintos símbolos y la semiótica es la herramienta metodológica que se utiliza para analizarlos. Las imágenes deben considerarse como documentos históricos, ya que las posturas, los gestos, los objetos y los escenarios son testimonios de qué y de cómo se representaron ciertas convenciones sociales del pasado.<sup>4</sup> La imagen “...es inevitablemente explícita en temas que los textos pueden pasar por alto fácilmente. Es un valioso testimonio de otros aspectos de la acción social, a menudo no documentados por ningún otro vestigio...”<sup>5</sup>. Por lo tanto, al examinar los elementos que conforman el lenguaje cinematográfico, se puede conocer las estructuras de género en los personajes femeninos y masculinos.

---

<sup>3</sup> Chartier. *El mundo como representación*, 1992, p.p. 57-58.

<sup>4</sup> Burke. *Eyewitnessing: the uses of images*, 2008, 223 p.

<sup>5</sup> Roca, *Tejedores de imágenes*, 2014, p. 99.

Si bien la base del trabajo son los melodramas, se debe mencionar que no es una investigación que pretenda reconstruir la historia del cine mexicano, sino que se utilizó el cine para conocer una parte de la cultura mexicana de mediados del siglo XX. Los trabajos de Robert Rosenstone son claves para conocer las bases teóricas para el análisis de las imágenes cinematográficas desde la historia cultural. Dicho historiador, parte de la noción de que tanto el cine como la historia son productos culturales e ideológicos, por lo cual comparten más elementos de los que en primera instancia se pensaría. Sin embargo, las reglas para evaluar un film “deben tener su origen en el propio cine, en sus modos y estructuras habituales, para posteriormente analizar cómo se interrelacionan con el pasado”.<sup>6</sup> En este sentido, el propósito del primer capítulo fue conocer cómo se había desarrollado la industria del cine y así dedicar los siguientes dos capítulos al análisis de las películas, es decir, estudiar cómo los directores se inspiraron y representaron su contexto.

Además, a lo largo de este trabajo se integraron al texto diferentes fotogramas pertenecientes a las seis películas analizadas. El estudio de estas imágenes es fundamental para esta tesis, pues son un sustento visual para conocer y entender las representaciones de roles de género. Gracias al libro de Marcel Martín *El lenguaje cinematográfico* se tienen los conceptos teóricos básicos para poder estudiar lo que se presenta en cada toma, la importancia de la colocación de la cámara y el significado y usos de las sombras.<sup>7</sup> Cabe mencionar que los fotogramas presentados se obtuvieron mediante capturas de pantallas, lo cual implicó un arduo trabajo de selección de escenas y de momentos precisos en los cuales los personajes y sus acciones se vieran de manera nítida para posteriormente ser analizados e integrados a la tesis.

Una de las principales características del cine es que se utilizan las herramientas visuales y sonoras para que el espectador simpatice con el protagonista. Según Rosenstone, “las imágenes de la pantalla, junto con los

---

<sup>6</sup> Rosenstone. *El pasado en imágenes*, 1997, p. 22.

<sup>7</sup> Martín. *El lenguaje cinematográfico*, 2002, 271 p.

diálogos y sonidos en general, nos envuelven y embargan nuestros sentidos y nos impiden mantenernos distanciados de la narración”.<sup>8</sup> Esta intención de las películas fue un elemento que se tuvo presente durante toda la investigación, por lo tanto, se estudian como representaciones culturales de símbolos y códigos morales con los cuales los mexicanos se identificaron a mediados del siglo XX. En todo momento se reconoce que las cintas presentan una versión dramatizada de la prostitución en México. Aunque en el estudio se encontraron elementos que indican que conforme la ciudad y sus leyes cambiaban, también se transformaron las representaciones cinematográficas.

Hasta hace algunas décadas diferentes disciplinas se han interesado por estudiar y cuestionar la división, supuestamente, natural de la sociedad dependiendo del sexo. Anteriormente, se consideraba que la vida pública era exclusiva de los hombres, mientras que las mujeres por su condición de madres debían permanecer en la casa o en la vida privada. Principalmente, las historiadoras se han interesado por conocer el pasado de las mujeres y su injerencia social, política y cultural. Si bien la falta de vestigios sobre la vida de las mujeres occidentales dificulta este objetivo, las investigadoras han recurrido a una serie de conceptos teóricos que les ha permitido acercarse a este pasado oculto y olvidado por siglos.

El género es una de las categorías más útiles para entender por qué la sociedad occidental se divide por sexos. Joan W. Scott es una de las historiadoras pioneras en la reconstrucción del pasado de las mujeres utilizando el género como categoría de análisis. En su texto “El género: una categoría útil para el análisis histórico” señala que ese concepto teórico permite comprender las complejas conexiones de la interacción humana. Al entender la complicada organización de género, se puede conocer la estructura jerárquica que existe entre los hombres y las mujeres. Una parte fundamental de esta categoría plantea que lo masculino y lo femenino se complementan y están en constante construcción. Por lo tanto, sus

---

<sup>8</sup> Rosenstone. *El pasado en imágenes*, 1997, p. 31.

representaciones culturales cambian dependiendo del contexto, es decir, son históricas.

De acuerdo con Scott, se requiere analizar la experiencia entre lo masculino y femenino en el pasado con la finalidad de establecer una conexión con las prácticas presentes. En este sentido, en mi trabajo se analiza el cine como un medio masivo de comunicación que representó los valores culturales y sociales de mediados del siglo XX sobre la forma en la que las mujeres y los hombres debían comportarse en la vida nocturna de la ciudad de México. Con la finalidad de establecer conexiones con las prácticas de comportamiento actuales, en las cuales hasta la fecha los hombres gozan de mayor libertad para salir de noche en México que las mujeres. Así pues, en este trabajo se pretende señalar las continuidades en la forma de pensar y representar lo femenino y lo masculino. Particularmente, a inicios del siglo XX se vivieron grandes cambios políticos con la Revolución Mexicana; no obstante, permaneció la idea de que el mayor valor social de la mujer era su virtud *natural* de ser madre, misma que debía seguir los códigos morales de la religión católica.

Otra de las investigadoras feministas que ha estudiado cómo se ha elaborado un discurso de domesticidad alrededor de las mujeres es la autora Mary Nash. Ella señala que hasta el siglo XIX la religión explicaba la división social por géneros, pero con el proceso de secularización se utilizó la ciencia para justificar las diferencias *naturales* de los humanos. A partir de ese momento, se consideró que el hombre blanco europeo era sinónimo de la norma universal y; por lo tanto, era el único sujeto histórico. Todos los demás grupos sociales, incluidas las mujeres, se les denominó como “los otros”, además de que se les negó la categoría de sujetos históricos. En las últimas décadas, cada vez se cuestiona más esta división *natural* por sexos de la sociedad, pues se señala que este es un discurso de género que se construyó para justificar la supuesta predominancia masculina blanca. De acuerdo con este discurso, las mujeres pertenecían al hogar, ya que en este espacio podían desarrollar su instinto maternal, mismo que era el eje de su feminidad. A diferencia

de los hombres, en su caso lo masculino se construía en el trabajo, en el respeto y la virilidad.<sup>9</sup>

Uno de los puntos clave del trabajo de Nash es buscar en el pasado cuáles han sido los mecanismos sociales y culturales que han favorecido la supuesta división *natural* por sexos, con la finalidad de promover la emancipación femenina. Una vez más se presenta la necesidad de estudiar el pasado para promover mejores condiciones en el presente para las mujeres. Gracias a las reflexiones de Mary Nash se entiende que los discursos y representaciones del cine mexicano se consideraban como naturales. Es decir, los directores, guionistas, productores y audiencias entendían que los valores sociales de las mujeres tenían que ser diferentes al de los hombres, porque así estaba estructurado el discurso de género de la época.

En el caso particular de México, una de las investigadoras más destacadas por sus trabajos en historia de la mujer, estudio de género y feminismo es la doctora Ana Lau Jaiven. En su texto “Cuando se habla de las mujeres” señala que existen diferentes cuestionamientos académicos sobre el estudio de la historia de las mujeres. Uno de estos busca entender el funcionamiento simbólico entre masculino y femenino con la finalidad de comprender el reparto de funciones sociales dependiendo de la sexualidad. Otra cuestión es la dicotomía naturaleza/ cultura, en la cual se niegan los estereotipos tradicionales que afirman que las mujeres se definen por su cuerpo y capacidad de ser madres. Por último, se procura revalorizar algunos conceptos de la historiografía moderna como son el poder y la estructura social.<sup>10</sup>

A partir de estos cuestionamientos, la autora señala que el discurso de género está fundamentado en el cuerpo de las mujeres, el cual es representado como objeto supremo de deseo. En este sentido, es claro que las películas que tratan el tema de la prostitución en México presentan al cuerpo femenino como

---

<sup>9</sup> Mary Nash. “Identidades de género” en Revista *CIDOB d'afers internacionals*, No. 73-74, 2006 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049290>>. [Consulta: 9 de mayo de 2022].

<sup>10</sup> Jaiven. “Cuando hablan las mujeres” en *Debates en torno a una metodología*, 1998, p.p. 185-197.

objeto de deseo masculino. En el caso de las películas, es evidente que las prostitutas son objeto de deseo sexual masculino. Sin embargo, su vida debe tener un final trágico ya que únicamente era socialmente aceptada la sexualidad femenina con el fin de procrear.

En general, utilizar la categoría de género me permite acercarme a conocer cómo estaba conformada la estructura social de mediados del siglo XX en México, misma que quedó plasmada en el cine. De acuerdo con lo presentado por las autoras, se establece que lo femenino y masculino son construcciones sociales e históricas. No obstante, el discurso de superioridad del hombre con respecto a la mujer ha tenido diferentes justificaciones, desde la religiosa hasta la científica natural, lo cual ha permitido que se mantenga como una constante durante la historia contemporánea. Por ello, las historiadoras feministas hacen un llamado a cuestionar y reflexionar sobre la supuesta organización *natural* de la sociedad, con el fin de buscar una mejora en las condiciones actuales de vida y de trabajo de las mujeres.

En el caso del mundo artístico, algunas historiadoras feministas se han cuestionado por qué son excepcionales los casos de cineastas, pintoras, esculturas, etc. que han logrado tener una carrera exitosa. En el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* se presenta que:

las estructuras de poder determinadas desde el género afectan las instituciones sociales y educativas que forman artistas, los criterios explícitos e implícitos que determinan quién puede aspirar a ser artista, los temas representados, los modos de ver manifiestos tanto en la técnica como en el contenido artísticos.<sup>11</sup>

Es decir, desde las estructuras sociales y culturales se favorece a determinado grupo social, hombres blancos, para acceder a los medios que le permitan establecerse en el mundo artístico occidental. Al mismo tiempo, se delimita y dificulta a los *otros* —mujeres y otras minorías sociales— recibir la educación y herramientas necesarias para competir a la par. La industria cinematográfica

---

<sup>11</sup> Cordeo y Sáenz, "Introducción" en *Crítica feminista*, 2001, p. 6.

también está inmersa en esta cultura patriarcal, en la cual los hombres ocupan los cargos de poder como guionistas, directores y productores. En este sentido, la mayoría de las películas analizadas en este trabajo fueron realizadas desde una perspectiva masculina en la cual la mujer era presentada como un agente pasivo y objeto de deseo. No obstante, la tesis cierra con el estudio de un melodrama prostibulario dirigido por una mujer, Matilde Landeta. Gracias a ella se puede conocer los obstáculos que tuvo que sortear para poder establecerse en una industria dominada por los hombres, al mismo tiempo que se puede analizar las representaciones de género desde una perspectiva femenina.

Se consideró que los melodramas son una buena fuente para conocer el binomio de la estructura de género. Su estructura dramática, se caracteriza por el uso de personajes exagerados, es decir, el bueno es casi un santo, mientras que el villano es un ser vil y malvado. En este sentido, la mujer se representa con una feminidad exacerbada, mientras que el hombre es un macho viril. Así pues, se presenta una versión ficticia y exagerada de los códigos culturales y estructuras de género con las que se identificaban los espectadores

De acuerdo con la historiadora Julia Tuñón, el melodrama se caracteriza por ser el género de la exageración visual, verbal y musical con la finalidad de exaltar las emociones y sentimientos de los protagonistas. Además, a partir de la oposición de los personajes se plantea una lucha entre el bien y el mal, así como, entre el deber y el querer. La autora plantea que “para dejar claramente asentado cuáles personajes y situaciones representan uno u otro bando se recurre a caracterizaciones muy sencillas y al uso de los estereotipos”.<sup>12</sup> Un punto clave de este trabajo es el estudio de los estereotipos en los personajes femeninos y masculinos, ya que mediante estos se conoce cómo se asignaron valores sociales distintos dependiendo si el personaje era un hombre o una mujer.

El melodrama como género es culturalmente significativo para los latinoamericanos. Según el investigador Jesús Martín-Barbero, desde México hasta Argentina las mayorías nacionales accedieron a la modernidad de mano de los

---

<sup>12</sup> Tuñón. *Los rostros de un mito*, 2000, p.28.



formatos audiovisuales, en los cuales la narrativa melodramática de los medios masivos de comunicación se ha convertido en la cultura de lo popular y de lo cotidiano. Por ello,

el melodrama ha resultado ser más que un género dramático, una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa, territorio clave para estudiar la no-simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos. Porque, como en las plazas populares de mercado, en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos —machistas, fatalistas, supersticiosos— y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario.<sup>13</sup>

Gracias a este autor se reconoce que el melodrama supera los límites de la estructura narrativa cinematográfica, ya que es una forma de expresión cultural popular característica de los latinoamericanos. Las seis cintas melodramáticas seleccionadas para este trabajo forman parte de la cultura popular mexicana de mediados del siglo XX. Por lo tanto, en este imaginario colectivo se vinculaba a los personajes femeninos con la moralidad religiosa católica, mientras que a los hombres se les otorgaban valores asociados a la modernidad y al Estado.

En esta sección se presentan los estudios que se consideran más relevantes para este trabajo, ya que se han realizado una gran variedad de investigaciones que analizan el cine de oro mexicano, desde diferentes perspectivas y corrientes históricas. Para empezar, el libro *Historia del Cine Mexicano* de Moisés de Viñas es un buen punto de partida para tener un panorama general sobre el desarrollo del cine como industria y medio de comunicación masivo. El trabajo abarca desde la

---

<sup>13</sup>Jesús Martín-Barbero. "El melodrama en televisión", 2002, <[https://www.academia.edu/7163846/Televisi%C3%B3n\\_y\\_melodrama\\_G%C3%A9neros\\_y\\_lecturas\\_de\\_la\\_televisi%C3%B3n\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/7163846/Televisi%C3%B3n_y_melodrama_G%C3%A9neros_y_lecturas_de_la_televisi%C3%B3n_en_Colombia)> [Consulta: 9 de enero 2022].

llegada del cine a México a finales del siglo XIX hasta las películas que se realizaron durante la década de 1980, periodo en el que fue publicado el libro. Gracias al texto se pueden tener nociones generales del cine en el periodo de interés del presente trabajo, es decir, los años de 1932-1952. Durante estos años, México se encontraba a la vanguardia de películas en castellano, además, los gobiernos posrevolucionarios procuraron el crecimiento de la industria realizando películas que favorecieran al mito del triunfo de la Revolución.<sup>14</sup>

Otro de los textos clásicos para conocer un panorama general del cine mexicano es *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera. La obra completa consta de 18 volúmenes, pero en este trabajo solamente se utilizaron los primeros 4, ya que en ellos se presenta la historia de las películas mexicanas de la primera mitad del siglo XX. A diferencia del texto de Viñas, quien relaciona al cine con el ambiente político, en el caso de García Riera se presentan datos particulares sobre algunas películas, sus actores y directores. Incluso, el autor presenta comentarios personales sobre las películas más relevantes como es el caso de *Santa y Rancho Grande*. Así pues, este texto sirve para tener pautas generales sobre lo que acontecía en la industria del cine mexicano, cómo se formaron algunas casas productoras o el intercambio que hubo de artistas entre México y Hollywood durante los años de 1932 a 1950.<sup>15</sup>

Julia Tuñón es una de las historiadoras mexicanas pioneras en el análisis de las imágenes femeninas, para su tesis de doctorado realizó un trabajo de dos volúmenes en los cuales analiza los arquetipos de personajes femeninos representados en el cine. Posteriormente, su investigación doctoral se publicó con el título *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1955)*. Su trabajo es un excelente punto de partida para conocer los papeles que las mujeres representaron en el cine. La autora señala que los personajes femeninos que se presentan en el cine fueron desarrollados por los hombres y representan estereotipos, en los cuales lo femenino se asocia con la naturaleza y lo

---

<sup>14</sup> Viñas. *Historia del cine*, 1987, 303 p.

<sup>15</sup> García. *Historia documental*, 1993, Vol. 1-4.



masculino con la cultura.<sup>16</sup> Si bien hay puntos en común con el trabajo de Tuñón, esta tesis solamente se enfoca al análisis de las representaciones de melodramas prostibularios, en los cuales se ha encontrado una fuerte carga moralizante y religiosa en la forma en la que se representaron los personajes de mujeres. Esta premisa se diferencia a la idea de Tuñón, en la cual se explica lo femenino mediante la naturaleza

La misma autora, Julia Tuñón, tiene otro libro en el que se analizan los personajes de las mujeres en el cine mexicano titulado *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. En este trabajo se desarrolla con mayor profundidad la idea de que los personajes femeninos están asociados con la naturaleza y, como su nombre lo indica, se centra en el análisis de las películas del *Indio* Fernández. La autora presenta cómo se desarrolló todo un sistema de géneros basado en la contraposición, por un lado, la mujer se asocia con lo natural, mientras que, por el otro, el hombre se relaciona con la cultura y lo social.<sup>17</sup> Este libro fue de gran ayuda para conocer el cine mexicano y la gran variedad de personajes femeninos que se desarrollaron a mediados del siglo XX.

En cuanto a la construcción del arquetipo de feminidad, el historiador Álvaro Vázquez Mantecón se dedicó a estudiar las adaptaciones cinematográficas que se han hecho sobre la novela *Santa* de Federico Gamboa. El investigador comienza su estudio presentando datos biográficos del novelista para conocer sus influencias literarias. Posteriormente, Álvaro Vázquez Mantecón analiza las diferentes versiones cinematográficas que se han hecho de dicha novela. El investigador considera que la película *Santa* (1932) dirigida por Antonio Moreno fue una de las adaptaciones de mayor relevancia histórica, pues condensaba las preocupaciones de la sociedad sobre cómo los cambios urbanos podían afectar a las mujeres.<sup>18</sup> Gracias a este trabajo se conoce cómo el personaje ficticio de una prostituta envolvía las inquietudes sociales de la primera mitad del siglo XX, lo cual sirve como

---

<sup>16</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, 313 p.

<sup>17</sup> Tuñón. *Los rostros de un mito*, 2000, 239 p.

<sup>18</sup> Vázquez. *Orígenes literarios*, 2005, 137 p.

punto de partida para entender cómo los melodramas prostibularios representaron visiones conservadoras de la sociedad.

Por otro lado, la investigadora Guadalupe Ríos de la Torre realizó un artículo titulado “Valores sociales en el cine mexicano”. En este trabajo, se relacionan los valores sociales que estuvieron vigentes durante el gobierno de Miguel Alemán, con los personajes de la película *Las abandonas* (1945). Aunque es un breve texto, la autora logra presentarnos cómo en este periodo los códigos morales impuestos por la religión católica eran los que predominaban para marcar el comportamiento que debían mantener las mujeres sobre su sexualidad. Guadalupe Ríos de la Torre concluye que, aunque la Revolución trajo consigo cambios políticos y sociales, en general, la forma en la que se esperaba que se comportaran las mujeres se mantuvo sin mayores cambios desde el porfiriato hasta mediados del siglo XX. Si bien este artículo se centra en el análisis de los personajes femeninos de una película, se puede extrapolar la idea de que el comportamiento de las mujeres en el cine estuvo marcado por códigos religiosos, por lo tanto, en la presente investigación se buscó identificar estos valores sociales en un periodo más amplio y analizando más películas.<sup>19</sup>

Carlos Martínez Assad desarrolla un análisis sobre la ciudad de México y cómo ha sido representada en el cine. En su libro *La ciudad de México que el cine nos dejó* presenta un análisis general de cómo se fue retratando la capital del país, desde inicios del siglo XX hasta inicios del siglo XXI. Mediante el uso de diferentes imágenes y textos reflexivos, el autor muestra los cambios y continuidades de la metrópoli.<sup>20</sup> Gracias a este trabajo se puede tener una idea de cómo estaba conformada la ciudad entre la década de 1930 y 1940, y se pudo partir de esto para hacer un análisis completo de cómo los personajes femeninos se integraron y/o rechazaron los cambios urbanos.

---

<sup>19</sup> Guadalupe Ríos de la Torre. “Valores sociales en el cine mexicano” en *Tiempo y Escritura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 28, primer semestre de 2015 <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4083>> [Consultado: 16 de marzo de 2021]

<sup>20</sup> Assad. *La ciudad de México*, 2010, 141p.

Los personajes de las mujeres en el cine mexicano han sido motivo de análisis de una gran variedad de tesis de estudiantes de distintos grados. Por ejemplo, en la UNAM se han realizado varias tesis en las cuales se examinan películas cuyos personajes principales son las mujeres, como la película de *Doña Bárbara*<sup>21</sup>, *María Candelaria*<sup>22</sup> o *Santa*<sup>23</sup>, también se encuentran trabajos en los que se analiza la representación de la maternidad o la importancia de la actriz Silvia Pinal en las películas de la década de los cincuenta<sup>24</sup>. En el Instituto Mora también se encuentran estudios sobre el cine, como es el caso de Alejandro Garcida Rodríguez, quien estudió el periodismo cinematográfico de 1955 a 1973<sup>25</sup>. Gracias a estos trabajos de investigación se tuvo un panorama sobre la relevancia del cine y su industria en la sociedad mexicana del siglo XX.

La tesis está conformada por tres capítulos. El primer capítulo titulado “Cine y sociedad en la primera mitad del siglo XX” tiene como objetivo presentar un panorama general del desarrollo de la industria cinematográfica internacional, particularmente, el caso de Hollywood. Para esto, se describe cómo ésta es una industria que desde sus inicios se desarrolló en una cultura patriarcal en la cual las mujeres fueron filmadas como objetos de deseo. El capítulo concluye presentando un contexto general sobre el desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Además, se presentan las condiciones laborales de las mexicanas y cómo se representaron en del cine durante la década de los treinta.

En el segundo capítulo titulado “Del campo a la ciudad: construcción de feminidades y masculinidades en el cine de prostitución de la década de los treinta” se presenta el análisis de tres películas producidas y dirigidas en México en los años treinta. El objetivo de esta sección fue conocer cómo se representaron los arquetipos de feminidad en la vida nocturna, mismos que fueron imitados durante las siguientes décadas. *Santa* (1932) y *La mujer del puerto* (1934) son cintas que representaron los códigos morales socialmente aceptados para los personajes

---

<sup>21</sup> Lincoln Strange Resendiz. “Literatura y cine mexicano”, 2004, 225p.

<sup>22</sup> Gómez Villanueva. “La representación de la mujer”, 2015, 151 p.

<sup>23</sup> Téllez Luna. “La transición entre la *Santa*”, 2008, 64 p.

<sup>24</sup> Felipe Mera Reyes. “Cine y sensualidad”, 2011, 148 p.

<sup>25</sup> Gracida Rodríguez. “El periodismo cinematográfico”, 2018, 227p.

femeninos que se dedican a la prostitución. En este capítulo se explica que las protagonistas, aunque fueran trabajadoras sexuales, se representaron mediante valores conservadores y símbolos religiosos. En el mismo ambiente de burdel, los personajes masculinos se caracterizaron por su capacidad de gozar su sexualidad sin mayor consecuencia moral. El capítulo concluye con el análisis de *La mancha de sangre* (1937) película que fue censurada y mutilada. Si bien también trata la historia de una prostituta, su prohibición permite conocer cuáles fueron los valores y códigos que se rechazaron. A grandes rasgos, en este capítulo se busca conocer cuáles fueron los códigos de género y valores representados en el cine que favorecieron que las primeras dos cintas fueran aceptadas y emuladas, mientras que la última fue fuertemente censurada.

El tercer y último capítulo se titula “Continuidades y rupturas: representaciones de lo femenino y masculino en melodramas prostibularios de la década de los cuarenta”. En éste se analizan tres películas que fueron realizadas a finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta. *Las abandonadas* (1945) y *Salón México* (1949) son cintas dirigidas por Emilio *el Indio* Fernández con el apoyo y supervisión del gobierno mexicano, lo cual modificó la forma en la que se representaron los personajes masculinos, ya que fueron asociados a símbolos nacionalistas. En contraste, *Trotacalles* (1951) es el primer melodrama prostibulario mexicano dirigido por una mujer, Matilde Landeta, lo cual implicó que la cineasta tuviera que sortear diferentes obstáculos dentro de la industria. En general, en este capítulo se estudian las continuidades en la forma de representaron los valores de feminidad y los cambios en los personajes masculinos. Asimismo, se explica cómo el comercio sexual se modificó en la ciudad de México durante la década de los cuarenta y cómo esto transformó la forma en la que se representaba la vida nocturna en las películas. Por ello, se establece que hubo continuidades en la forma de representar los valores tradicionales de lo femenino, al mismo tiempo que se incorporaron nuevos personajes inspirados en las modificaciones al Código Penal de la ciudad de México.

Hasta el momento, se presentaron las ideas y conceptos que guiaron esta investigación, mismos que son explicados con mayor detalle más adelante. Los capítulos se organizaron partiendo de lo general, presentar el desarrollo y establecimiento de la industria cinematográfica durante la primera mitad del siglo XX, a lo particular, que fue analizar seis melodramas mexicanos esto para conocer cómo se representaron los roles de género. Esta organización me permitió explicar que desde sus inicios en el cine lo femenino se ha presentado de manera dual, por un lado, se busca resaltar su inocencia, por el otro, se pretende mostrar como objeto de deseo masculino. De esta manera, se demuestra que hubo una continuidad en las representaciones cinematográficas sobre la asociación de lo femenino con la moralidad religiosa.



## Cine y sociedad en la primera mitad del siglo XX

Este primer capítulo tiene como finalidad contextualizar sobre las circunstancias políticas, sociales y culturales que se desarrollaron durante la década de 1930 y 1940, mismas que beneficiaron y modificaron la industria cinematográfica mexicana. El capítulo comienza con el desarrollo del cine en Hollywood a principios del siglo XX, ya que su influencia en las cintas mexicanas es innegable. Posteriormente, se presenta el desarrollo del cine sonoro en los países de habla hispana durante los primeros años de la década de los treinta. Este contexto es importante para entender cómo la segunda guerra mundial modificó la producción de cine en Latinoamérica y México se convirtió en el país líder de películas en español. Por último, se presenta, a grandes rasgos, la situación social, política y cultural que se vivía en México en los años treinta y cuarenta, para lo cual, se hace énfasis en cómo la situación laboral de las mujeres se modificó con la apertura de nuevas oportunidades de trabajos. Así pues, la organización del capítulo se pensó yendo de lo general, el desarrollo de la industria cinematográfica internacional, a lo particular, la situación política y social de México a mediados del siglo XX. Gracias a esta información, se cuenta con un contexto general necesario para en los siguientes capítulos estudiar las formas de representaciones de los roles de género en las películas mexicanas.

En general, se puede establecer que las grandes cabezas de la industria cinematográfica (nacional e internacional) fueron hombres; por lo tanto, muchas de las representaciones que se hicieron de los personajes femeninos tuvieron la finalidad de cumplir las fantasías masculinas. En efecto, es común encontrar personajes de mujeres que representaban al mismo tiempo valores opuestos como el de deseo sexual y la inocencia. Estos valores contrarios se encuentran comúnmente en el cine, la literatura y en el arte; sin embargo, la realidad de las mujeres era y es más compleja, aunque pocas veces ha sido representada en el mundo artístico, ya que éste se encuentra dominado por la visión patriarcal.

Si bien este capítulo tiene como objetivo contextualizar el desarrollo de la industria cinematográfica internacional, es importante destacar el dominio de lo



masculino y sumisión de lo femenino. Al respecto, la teórica del cine Laura Mulvey plantea que la industria cinematográfica pertenece a la cultura patriarcal, en la cual se entiende a la mujer como significante del otro masculino. En otras palabras, “el hombre puede experimentar fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer aún atada a su lugar como portadora, no creadora, de significado”.<sup>26</sup> Mulvey también señala que los códigos cinematográficos buscan que el espectador se identifique con el protagonista masculino, quien a su vez observa a la mujer con mirada erótica y objeto de deseo. Por ello, en este primer capítulo se presenta cómo a principios del siglo XX la industria cinematográfica se desarrolló dentro de una cultura patriarcal, en la cual las mujeres tenían un campo limitado de acción y representación.

En este sentido, la teoría del feminismo “conduce a la ampliación de una postura crítica anclada en la experiencia de la mujer como constancia de una otredad, y a un análisis del género sexual como construcción social, donde los límites, la validez y las bases conceptuales de la masculinidad y la feminidad”.<sup>27</sup> Durante los años que abarca el presente estudio (1932-1952), la sociedad estaba conformada por un sistema de género binario, en el cual se asignaba modelos y conductas de feminidad a las mujeres, mientras que los hombres se desarrollaban en el ámbito de lo masculino.<sup>28</sup> “La categoría de género, entonces, alude a la diferencia entre sexo biológico e identidad adquirida, a creencias, valores, actitudes, formas de comportarse, rasgos de personalidad e, incluso actividades que sustentan y ejercen hombres y mujeres de un contexto particular.”<sup>29</sup> Los modelos y características que definen al género dependen de la sociedad y su contexto, por lo tanto son históricos. Otro aporte que brinda hacer el análisis de las películas a partir de la perspectiva de género es que el análisis de las representaciones simbólicas se realiza por medio de la oposición de lo femenino con lo masculino.

---

<sup>26</sup> Mulvey, “El placer visual” en *Crítica feminista*, 2001, p.82.

<sup>27</sup> Cordeo y Sáenz, “Introducción” en *Crítica feminista*, 2001, p. 8.

<sup>28</sup> Hasta fechas recientes se aceptaba que la sociedad se conforma por un sistema de género binario, es decir, hombre/mujer, masculino/femenino, pero esto ha ido cambiando con la aceptación social de minorías que no se identifican con estas categorías.

<sup>29</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 24.

## Desarrollo de la industria cinematográfica en Hollywood

Al tratar la historia del cine se puede hacer un recorrido hasta sus inicios, pues la tecnología que permite grabar imágenes en movimiento se desarrolló hacia finales del siglo XIX.<sup>30</sup> Las cámaras cinematográficas fueron uno de los inventos más importantes, porque permitió a la gente acercarse a conocer un nuevo mundo visual. Así, las imágenes estáticas a las que estaban acostumbrados cobraron *vida* y se observaron lugares y gente que probablemente no hubieran conocido si no fuera por su proyección en el cine. El atractivo del cine como un espectáculo se reconoció desde sus inicios, por lo cual las películas eran presentadas como parte de las extravagancias que se podían ver en las ferias. Para 1903, en Estados Unidos existían muy pocos cines instalados de manera permanente, lo cual implicaba que las exhibiciones fueran un espectáculo temporal. Aunque dos años después, en 1905, comenzó a verse las ganancias de tener salas de cine permanentes, por lo que ya había 10 salas instaladas, pero para finales de 1909 había cerca de diez mil salas de cine permanentes.<sup>31</sup>

Conforme aumentaron los espacios para proyectar películas de manera permanente, las exigencias e intereses del público se modificaron. En el libro *El cine y la publicidad* se señala que:

De 1884 a 1903 se filman escenas cómicas, bailes y danzas, panorámicas de grandes urbes y paisajes naturales, cuadros de vida familiar, combates de boxeo, corridas de toros, pasiones cristianas, fiestas populares... La mayor parte de esta producción es documental (no-ficcional) y la menor parte es argumental (ficcional).<sup>32</sup>

La tendencia de grabar más películas ficcionales y menos documentales fue modificándose paulatinamente conforme los espectadores demandaron contenidos

---

<sup>30</sup> En 1887 el científico Dickson bajo la dirección de Edison, logró la perforación de cintas y el empleo de films sobre el celuloide, las cuales fueron fabricadas por la compañía fotográfica Estman Kodak. Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 8.

<sup>31</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, pp. 53-56.

<sup>32</sup> Leal y Barraza. *El cine y la publicidad*, 2015, vol. 10, pp. 24-25.

diferentes, pues el espectáculo de ver imágenes en movimiento sin poner mucha atención a lo que se presentaba fue momentáneo.

Desde sus inicios se reconoció el valor de las películas no sólo como un espectáculo, sino que también se buscaron las formas de obtener ganancias económicas. “Los medios que se empleaban para promover el espectáculo –como pregones, programas de mano y carteles- privilegian en sus mensajes las tecnologías del cine y los nombres de las casas productoras, y dejan de lado el contenido de las películas.”<sup>33</sup> Así pues, durante los primeros años del siglo XX, se empezó a modificar la forma en la que se veía al cine. Primero pasaron de ser exhibiciones esporádicas y temporales, a tener sus propias salas permanentes. Segundo, se reconoció que el valor de las películas no se encontraba tanto en la capacidad de mostrar imágenes en movimiento, sino en crear contenidos atractivos para los espectadores y así lograr que varias personas vieran las películas. Finalmente, una vez que se reconoció la importancia del cine como una forma de entretenimiento se formaron imperios que buscaron producir grandes cantidades de películas en poco tiempo.

De acuerdo con Mark Cousins, en el año de 1917 gracias a la disolución de Motion Pictures Company, los productores independientes renovaron la producción, distribución y exhibición de las películas. “De este modo, nació la industria del cine y las películas empezaron a producirse en serie de modo similar a la fabricación del modelo T de la Ford”.<sup>34</sup> A partir de este momento, los productores también se encargaron de vender los filmes a los cines y para garantizar su exhibición se compraron salas de proyección. Por lo tanto, se impuso una industria de “sistema «de integración vertical», que garantizaba una línea de producción continuada”.<sup>35</sup> Así pues, para finales de la década de 1910 se asentaron las bases económicas que rigieron el cine durante los siguientes años.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>34</sup> Cousins. *Historia del cine*, 2011, p.62.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.63.

La primera guerra mundial terminó en 1918, si bien ese año se firmaron los tratados de paz, el estado de crisis en el quedó Europa significó que durante los siguientes años el apogeo de producción del cine se diera en Estados Unidos. De acuerdo con George Sadoul,

Los films extranjeros fueron eliminados de los programas de las 20 000 salas de los Estados Unidos. En el resto del mundo los films norteamericanos ocupaban a veces el 60% al 90% de los programas, y se dedicaban cada año 200 millones de dólares a una producción que pasaba de 800 films.<sup>36</sup>

Los años entre guerras no sólo pusieron a los estadounidenses como los grandes líderes de exportación de películas, sino que también significó el establecimiento del cine como una de las industrias más importantes del país.

Durante ese periodo, el papel del productor cada vez adquirió mayor importancia, pues él era quien decidía qué películas se financiaban. Su criterio se basaba en aprobar todas aquellas historias que consideraba le iban a garantizar un éxito en las taquillas. Por lo tanto, pareciera que, durante los años posteriores a la primera guerra mundial, el valor artístico y creativo que había regido al cine durante los primeros años del siglo XX había quedado un tanto descuidado en comparación con los intereses económicos. Por ello, se invirtieron en historias que repetían los clichés que más gustaban a las audiencias.

El realismo romántico fue el género cinematográfico predilecto de la década de los veinte. Si bien este estilo de películas generaba dinero para los productores, varias figuras de la época consideraban que la forma en la que se había configurado la industria limitaba la creatividad. Al respecto, Mark Cousins señala que “Henry Miller mantenía que la producción de películas en serie de Hollywood era como «una dictadura en la que el artista era silenciado»”.<sup>37</sup> Aunque existieron varios críticos y detractores, la realidad es que las comedias románticas tuvieron gran éxito entre los espectadores de diferentes nacionalidades. En la década de los veinte Estados Unidos “producía anualmente entre 500 y 700 largometrajes, con lo que en estos

<sup>36</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 189.

<sup>37</sup> Cousins. *Historia del cine*, 2011, p.69.

años inundó las industrias cinematográficas de otros países con más de seis mil títulos”.<sup>38</sup> Gracias a estas cifras se puede tener un panorama general de la importancia que tuvieron los filmes de Hollywood en el mercado internacional. Además, esto permite conocer por qué los productores buscaron repetir la fórmula de éxito y evitar nuevas propuestas creativas y artísticas.

Una de las principales características estéticas en el cine realista romántico fue la forma en la que se grababa a las mujeres. Como ya se ha mencionado, para este momento la cultura patriarcal representaba a las mujeres como objeto de deseo masculino, para lo cual se buscaban tomas que resaltaran la belleza e inocencia de la actriz. Por ello, “los directores estadounidenses colocaban una gasa sobre el objetivo de la cámara para suavizar el aspecto de sus actrices con el fin de que parecieran más dulces y la imagen tuviera un tono más romántico”.<sup>39</sup> Se puede establecer que uno de los elementos que favoreció el establecimiento de Estados Unidos como uno de los grandes de la industria cinematográfica fue el estilo con el que se representaba a lo femenino.

La década de 1920 implicó varios cambios en la forma en la que se consumía y se veía el cine. Hasta cierto punto, las películas habían sido generalmente acompañadas con musicalizaciones, pero fue en esta década cuando se empezaron a hacer los primeros ensayos para proyectar películas con sonidos. *The Jazz Singer* (1927) fue una de las primeras películas en las que se insertaron ciertos números hablados o cantados con éxito. “El primer film cien por ciento hablado: *Lights of New York* no fue producido sino hasta 1929.”<sup>40</sup> Si bien las audiencias norteamericanas recibieron con entusiasmos las proyecciones sonoras, los productores miraban con cierto recelo los avances tecnológicos. Esta innovación limitaba, hasta cierto punto, el gran éxito que había tenido Estados Unidos como exportador de películas mudas a países de no habla inglesa.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>40</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 221.

Aunque el cine sonoro representó un reto en la producción de películas para el mercado internacional, se debe mencionar que esta nueva tecnología fue muy exitosa en las audiencias estadounidenses. Durante los siguientes años se consolidaron nuevos géneros cinematográficos como los musicales, las películas de gánsteres, los *westerns*, las comedias, el cine de terror, el cine bélico, los filmes de animación y los melodramas. Así, los años treinta significaron el establecimiento de la producción cinematográfica en Hollywood bajo la oligarquía de nueve estudios: Universal, Paramount, United Artists, Warner Bros., Disney, Columbia, MGM, RKO y Fox.<sup>41</sup> También, en estos años se formó el *star system*, en el cual los actores más famosos y taquilleros eran protegidos y, hasta cierto punto, controlados por los grandes estudios. En cuanto a la grabación de películas, éstas se caracterizaron porque aumentaron los primeros planos y las tomas panorámicas. En general, los años treinta, “los directos ya no tenían esa sensación de tener que demostrar de forma continua su capacidad y validez, de ahí que los filmes de esta década tuvieran un carácter algo más desenfrenado”.<sup>42</sup>

De acuerdo con Mark Cousins, uno de los cambios más inesperados del cine sonoro fue que el género de comedia se feminizó. A partir de la década de los treinta “la mujer se convirtió en un elemento fundamental del cine, no sólo como actriz (Mae West, Katherine Hepburn, Carole Lombard...), sino también como tema y motivo de inspiración de las comedias de los años treinta”.<sup>43</sup> Es interesante la noción de que la feminización de las comedias; no obstante, se considera necesario cuestionar si hubo un cambio en la forma en la que se presentaban las mujeres en la pantalla grande. Es decir, si bien las mujeres fueron un elemento fundamental para este género, se debe investigar hasta qué punto se modificó su papel pasivo y su representación como objeto de deseo masculino.

Por ejemplo, Mae West era una de las actrices más taquilleras de Broadway, por lo cual los productores de Paramount no dudaron en contratarla como protagonista de sus películas. En el año de 1932, West junto con varios guionistas

---

<sup>41</sup> Cousins. *Historia del cine*, 2011, p.p. 135-137.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.142.

se reunieron para adaptar la obra de teatro *Diamond Lil* para llevarla a las salas de cine en Estados Unidos. Un año después se estrenaría la misma historia con el nombre de *She Done Him Wrong*. En esta comedia se presenta la vida de Lady Lou, una exuberante bailarina y cantante de burlesque que utiliza su atractivo físico para seducir a los hombres y así obtener lo que quiere.<sup>44</sup>

En este trabajo, se retoma esta cinta por la particularidad de la representación femenina y la relevancia de Mae West en su elaboración, Por un lado, sobresale que la actriz estuviera tan envuelta en el proyecto desde su producción, ya que colaboró desde la adaptación del guión, en la elaboración de sus ceñidos vestidos, hasta la selección de sus coprotagonistas. Por otro lado, llama la atención que se representara en la pantalla grande una mujer segura de su feminidad y su poder de seducción, razón por la cual el censor, William Hay, intentó impedir que la historia de Lady Lou llegara a las salas de cine.

Sin embargo, se debe mantener presente que el lugar de poder de Mae West en la industria del cine fue excepcional y que la representación de un personaje femenino dueño de su sexualidad fue extraordinario. La investigadora Jill Watts señala que la sensualidad y atractivo del personaje principal tenía la intención de seducir a los espectadores masculinos. Por ello, el estudio y West promovieron la película como una fantasía para los hombres, mientras que se insinuaba a las mujeres mejorar sus cuerpos para que fueran más atractivos para la mirada masculina.<sup>45</sup> Por lo tanto, se puede establecer que se mantuvo la forma de representar a lo femenino como objeto de deseo, incluso en el carismático personaje de Lady Lou.

Otro de los cambios que se dieron en esta década fue que se hicieron los primeros intentos por establecer un código moral que dictara cuáles historias eran moralmente apropiadas para las audiencias y cuáles no. Como ya se ha mencionado, en este periodo los que tuvieron la batuta sobre la elaboración de las películas eran los productores, quienes estaban impulsados por conseguir el mayor

---

<sup>44</sup> Watts. *Mae West*, 2001, p.p.150-151.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.p.150-166.

número de ventas posibles en las taquillas, sin importar el mensaje que los espectadores recibieran. Según Georges Sadouls, una de las razones que impulsó el establecimiento de este código, fue que el ambiente de descontrol no se limitaba a lo que se presentaba en el cine, sino que los propios artistas se vieron envueltos en una serie de escándalos como la muerte del actor Wallace Reid por abuso de alcohol y drogas.<sup>46</sup> Por otro lado, Gregory D. Black propone que el impulso de este código de ética por parte de comunidades religiosas, principalmente los puritanos, se debió a que se consideraba que se debía proteger a las audiencias sobre ciertos temas ofensivos como el sexo. Además, una parte importante de las ganancias del cine estadounidenses se daba por medio de las exportaciones de las películas, por lo cual se debía de promover mensajes apropiados para las audiencias internacionales.<sup>47</sup>

Así pues, durante los primeros años de la década de 1920 se fundó Motion Picture Associations (MPA), organización cuyo objetivo era censurar todas aquellas películas que enviaran un mensaje moralmente inadecuado. Para el año de 1924, Will H. Hays, un puritano conservador y líder del Partido Republicano, se encontraba a la cabeza de dicha organización e introduce *La Fórmula*. En este documento, se establecieron una serie de reglas diseñadas para prevenir que las novelas y las obras “objektables” fueran producidas como películas. Si bien *La Fórmula* impidió que algunas películas se realizaran, la realidad es que su implementación dependía de la complicidad voluntaria de los estudios y éstos, como ya se ha establecido, se encontraban motivados por las ganancias económicas sin otorgar mucha importancia al mensaje que se mostraba.<sup>48</sup>

Cabe destacar que fue uno de los primeros intentos formales por controlar el contenido de las películas, pero su alcance fue limitado debido a que dependía de la voluntariedad de los productores. Por lo tanto, continuaron los esfuerzos de diferentes organizaciones, principalmente religiosas y conservadoras, para controlar

---

<sup>46</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 190.

<sup>47</sup> Gregory D. Black. “Hollywood Censored” en *Film History*, 1989, vol. 3, no. 3. <<https://www.jstor.org/stable/3814976>>. [Consulta: 13 de marzo de 2021.]

<sup>48</sup> Gregory D. Black, documento en línea citado.



el contenido de las películas. Para la década de los treinta, el jesuita Daniel Lord escribió un nuevo código para las películas, el cual era una combinación de teleología católica, política conservadora y psicología pop que controlaría el contenido de las películas de Hollywood durante las siguientes dos décadas.<sup>49</sup> Este nuevo código moral tuvo mayor éxito en su implementación, pues los productores siguieron las pautas sobre los mensajes adecuados que debían llegar a los espectadores.

Según Gregory D. Black, las reglas establecidas en el código moral buscaban que las películas no dejaran duda de lo que era lo correcto. Por lo tanto, no podían presentar ningún mensaje que cuestionara los valores de la sociedad, para lo cual se mostraba la santidad del matrimonio y la importancia del hogar. Además, estaban obligados a resaltar el concepto de ley, sin intenciones de disminuirlo o ridiculizarlo. También, se debía mostrar al sistema de justicia con cortes justas, policías honestos y eficientes y un gobierno dedicado a sus ciudadanos.<sup>50</sup> La finalidad de todas estas reglas era asegurar que las historias presentadas en el cine sirvieran como una guía moral para los espectadores, ante lo cual lo correcto debía prevalecer y triunfar sobre lo incorrecto.

Durante la década de 1930 en Estados Unidos se aliaron los intereses económicos con los intereses de una comunidad conservadora que buscaban hacer del cine un espacio para ganar dinero, mientras se seguía cada vez más un estricto código de pudor, con lo cual la creatividad de los cineastas quedó supeditada. Georges Sadoul indica que durante los siguiente veinte años, es decir de 1930-1950, la oficina de Hays se convirtió en “un medio y sirvió para transformar el cine en un instrumento de propaganda glorificada del “estándar de vida” de los Estados Unidos y de sus principales productores industriales.”<sup>51</sup> Fue así como durante estas dos décadas Hollywood se consolidó como el gigante de la industria del cine, pues contaba con los mejores artistas, directores e historias para contar, pero la

---

<sup>49</sup> Gregory D. Black, documento en línea citado.

<sup>50</sup> Gregory D. Black, documento en línea citado.

<sup>51</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 190.

maquinaria de control y censura generó que al momento de ser exhibidas todas las películas fueran muy similares.

Como ya se ha mencionado, fueron diferentes circunstancias las que facilitaron que Estados Unidos se convirtiera en el gran productor y exportador de películas durante la primera mitad del siglo XX. Por lo tanto, al ser una de las industrias más grandes, los mensajes promovidos por el código Hays llegaron a otras partes del mundo. En este punto se considera importante mencionar que el cine estadounidense no fue el único que contaba con un sistema de control, para finales de la década de los veinte cada nación europea contaba con una junta de censura, al igual que casi todos los países de Asia y América Latina.<sup>52</sup> Más adelante se comenta sobre el caso particular de México para explicar si hubo un código de pudor similar al Hays y cómo afectó el desarrollo cinematográfico.

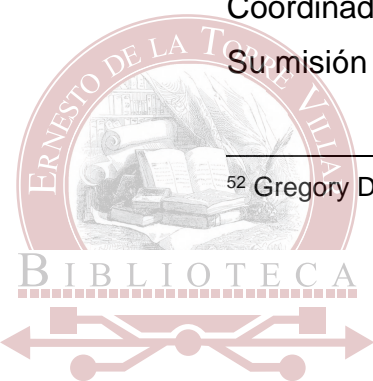
### **Cine durante la segunda guerra mundial**

En el breve recorrido que se ha hecho sobre el desarrollo de la industria del cine en Estados Unidos, se ha rescatado la importancia que tuvo la primera guerra mundial. El estado de crisis que dejó el conflicto en Europa facilitó que las películas estadounidenses se consolidaron en la industria internacional. Cuando comenzó la segunda guerra mundial, se reconocía el valor del cine y su capacidad de comunicar mensajes propagandísticos. Al respecto, se han hecho diversos estudios sobre el uso del cine como herramienta propagandística como fue el caso del cine soviético o las películas realizadas por los nazis. Debido a los intereses del presente trabajo únicamente se describen el caso de las oficinas publicitarias estadounidenses, ya que bajo la política de “El Buen Vecino” implementada por el presidente Franklin Roosevelt, se buscó establecer relaciones de cooperación con los países latinoamericanos.

Por órdenes del presidente Roosevelt, en 1940 se estableció la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of Inter-American Affairs, OIAA). Su misión era establecer los dispositivos necesarios para limitar la influencia de los

---

<sup>52</sup> Gregory D. Black, documento en línea citado.



nazis y sus aliados en Latinoamérica y así asegurar su apoyo a Estados Unidos. Bajo esa visión se implementó la política del panamericanismo, en la cual se promovía la idea de que todas las repúblicas de América compartían no sólo la geografía, sino también una historia en común. Por ello, se estableció que se debían mantener unidas bajo la guía de Estados Unidos frente a la amenaza nazi. Si bien esta oficina fue creada por iniciativa del gobierno, se decidió que fuera manejada por hombres de negocios; así pues, Nelson A. Rockefeller sirvió como coordinador desde sus inicios hasta finales de 1944.<sup>53</sup>

El cine fue una de las herramientas que se utilizó para fomentar las políticas de cooperación entre las naciones. Cabe mencionar que los mensajes propagandísticos fueron dirigidos tanto a audiencias latinoamericanas para que aceptaran el modo de vida norteamericano, como a espectadores estadounidenses para que conocieran y reconocieran a las naciones latinoamericanas como sus aliadas. Con estos objetivos se nombran a Orson Wells y a Walt Disney como embajadores de buena voluntad para que recorrieran diferentes países latinoamericanos y a partir de sus experiencias realizaran películas.

En el año de 1941 Walt Disney junto con un grupo de ilustradores, escritores y músicos viajaron por varios países latinoamericanos para recopilar información para hacer una película acorde a las políticas del Buen Vecino. Durante su recorrido viajaron por Argentina, Chile, Bolivia, Perú y Brasil, donde fueron recibidos con gusto tanto por los políticos como por los cineastas y artistas quienes estuvieron dispuestos a colaborar con ellos.<sup>54</sup> Con la información recolectada durante su viaje por Sudamérica, surgió la película de *Saludos Amigos* (1942), en la cual se combinan imágenes documentales del viaje del grupo de Walt Disney con animaciones del Pato Donald y Goofy como exploradores de los exóticos países y sus tradiciones.<sup>55</sup> En cuanto a las relaciones propagandísticas de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, es resaltable el caso particular de Brasil.

---

<sup>53</sup> ¡América unidas!, 2012, p. 16.

<sup>54</sup> Para conocer más información sobre la visita de Walt Disney y sus creativos a Sudamérica, se recomienda el documental *Walt & El Grupo* (2008).

<sup>55</sup> ¡América unidas!, 2012, p. 118-119.

Al ver la película de *Saludos Amigos* se puede notar que sobresale la forma en la que se representa la cultura brasileña a la del resto de los países. Incluso, se presenta un nuevo carismático personaje, Zé Carioca, quien guía al Pato Donald por el país. Así pues, esta película sirve para demostrar el particular interés que tenían los estadounidenses de congraciarse con sus similares brasileños.

En el texto “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs in Brazil”, la investigadora Ursula Prustch describe que en septiembre de 1942 Nelson Rockefeller viajó a Brasil en una visita altamente simbólica, pues catorce días antes de su llegada el gobierno brasileño había declarado la guerra a Alemania e Italia. La alianza de Brasil con Estados Unidos sobresalía a la de otros países latinoamericanos, ya que su ubicación geográfica favorecía la comunicación entre África del Norte y Europa.<sup>56</sup> Cabe mencionar que la alianza entre estos países abarcó otros ámbitos y no se limitó únicamente al intercambio cultural mediante las películas.

Hasta el momento se ha visto por qué fue de interés para los estadounidenses establecer buenas relaciones con los países latinoamericanos, pero también los gobiernos latinoamericanos se vieron beneficiados por esta alianza. Siguiendo con el caso de Brasil, el presidente Getulio Vargas había establecido el Estado Novo, un proyecto de nación en el cual se buscaba fomentar una nueva identidad brasileña. Como parte de este proyecto se formó el *Departamento de Prensa e Propaganda*, que, como su nombre lo indica, fue la oficina encargada de controlar y censurar los medios masivos de comunicación, entre los cuales se encontraba la industria del cine. Mediante las políticas del Estado Novo, el gobierno de Brasil controlaba tanto las imágenes que los estadounidenses podían emitir en territorio brasileño, como la forma en la que se representaba a Brasil en los medios extranjeros, como fue el caso de la película de *Saludos Amigos*.<sup>57</sup> Así pues, el intercambio cultural entre los cineastas se mantuvo bajo la vigilancia de los gobiernos de ambos países.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. p. 252-253.

En cuanto al caso del cine argentino, su historia es distinta a Brasil, pues la segunda guerra mundial representó un momento de crisis para la industria. Hasta la década de 1930 la mayoría de las películas exhibidas provenían de Hollywood, “pero con el cine hablado y la fortuna del encantador film de Ferreyra *Muñequitas porteñas* (1931) se pudo construir dos estudios en Buenos Aires, que se convirtió en el más importante centro de producción en lengua española (50 films en 1939).”<sup>58</sup> Si bien para 1939, Argentina se había convertido uno de los países líderes en el cine latinoamericano, la segunda guerra mundial significó el declive de su producción ante la escasez de cintas vírgenes.

La investigadora Catherine L. Benamou señala que la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos fue donde se dictaminó que se suspendiera el envío de material para realizar películas, junto con otras medidas de castigo, ante la sospecha de la simpatía de Argentina con las políticas nazis. Estas medidas terminaron con la industria cinematográfica argentina, la cual se había consolidado durante la década de los treinta como la más importante de la región. Por otro lado, las políticas de Nelson A. Rockefeller ayudaron a la solidificación y expansión de la industria del cine mexicano. Se facilitó el acceso a cinta virgen y a asistencia técnica. Además, se favoreció la asociación de RKO Radio Studios con Emilio Azcárraga para que en 1946 se establecieran los Estudios Churubusco en la ciudad de México. Por último, se pretendió el desarrollo de la industria con el apoyo para el establecimiento de otros sitios como Films CASA. Todas estas medidas en contra del cine argentino y a favor del mexicano fueron determinantes para la consolidación de la industria del cine mexicano y para que durante los siguientes años México se convirtiera en el país líder de exportación de películas habladas en español.<sup>59</sup>

Se ha considerado necesario presentar este breve contexto sobre el desarrollo de la industria en Estados Unidos y cómo su política durante la segunda guerra mundial modificó las industrias de cine latinoamericanas. El propósito de

<sup>58</sup> Sadoul. *Historia del cine*, 1980, p. 390.

<sup>59</sup> ¡América unidas!, 2012, pp. 115-117.

estas páginas es conocer cómo fue que Hollywood logró posicionarse como el líder en producción y exportación de películas, ya que debido a su importancia y cercanía con México es innegable que influyó en la forma de producir y consumir cine de los mexicanos.

### **Cine y sociedad en México**

Como ya se ha presentado, la industria del cine estadounidense gozó de cierta libertad hasta mediados de la década de los veinte, pues los productores eran quienes dictaban qué películas se realizaban dependiendo de la temática y posibles ganancias en la taquilla. Para la década de los treinta esto se modificó, ya que Will Hays y un grupo de conservadores religiosos lograron imponer el *Código de pudor*, que regiría el camino de la industria cinematográfica estadounidense durante los siguientes veinte años. También, ya se ha mencionado que estos métodos de control y censura no fueron exclusivos de Estados Unidos, sino que varios países impusieron sus propias pautas cinematográficas. Así pues, cabe cuestionarse si en México hubo un control similar o si los cineastas gozaron de total libertad al momento de presentar sus historias.

Según Aurelio de los Reyes, para la década de 1920 la industria del cine mexicano todavía se encontraba en un periodo de desarrollo y experimentación. Posteriormente, con la implementación del gobierno de Álvaro Obregón los mismos cineastas limitaron las temáticas de sus películas. “El nacionalismo era una fuerte autocensura de los mexicanos que los llevaba a filtrar las imágenes para solamente difundir imágenes complacientes del progreso y de la vida típica.”<sup>60</sup> A pesar de esta autocensura, el Consejo Cultural y Artístico de la ciudad de México estableció la sección de Diversiones Públicas del Ayuntamiento. Misma que fue presidida por Federico Gamboa e integrada por líderes conservadores que establecieron la necesidad de censurar las películas.<sup>61</sup> Así pues, este hecho representa uno de los primeros intentos por parte del gobierno por controlar las historias que se presentaban en el cine para el consumo masivo.

---

<sup>60</sup> Reyes. *Cine y sociedad*, 1993, vol. 2, p. 221.

<sup>61</sup> *Ibid.*



En el caso de Estados Unidos, Will Hays desde mediados de los veinte buscó establecer una serie de reglas claras para el control de las películas, pero por lo que se ha observado en el presente estudio, pareciera que en el caso de México la censura por parte del Ayuntamiento dependía más del criterio de los funcionarios y no tanto de un código establecido. Un ejemplo de esto es el caso de la primera versión muda de la película *Santa* (1918). Aunque el propio autor de la novela, Federico Gamboa, presidió la sección de Diversiones Públicas del Ayuntamiento y la película hubiera sido estrenada en los años previos, se intentó censurar su exhibición. Por lo tanto, Aurelio Reyes concluye que los lineamientos de censura de aquellos años se basaron en el nacionalismo y en el moralismo.<sup>62</sup>

Así pues, durante los siguientes años las películas de producción mexicana buscaron seguir estos lineamientos nacionalistas, incluso los primeros esfuerzos de hacer exhibiciones sonoras fueron con los films *Dios y ley* (1929) y *El águila y el nopal* (1929).<sup>63</sup> Es importante recordar que, si bien las películas mexicanas tenían un fuerte corte nacionalista, los espectadores también pudieron observar las películas mudas importadas de Estados Unidos. Para finales de la década de 1920 y principios de la década de 1930, era innegable que el cine sonoro había llegado para quedarse, a pesar de que todavía se seguían exhibiendo películas mudas, éstas fueron paulatinamente relegadas.<sup>64</sup>

En estos años Estados Unidos se había posicionado como el país líder de la industria cinematográfica y en sus esfuerzos por no perder a sus audiencias hispanoparlantes, se formó en Hollywood el cine “hispano”. “Antes de que su hibridez le impusiera una pronta decadencia, el cine “hispano” fue profuso: 57 largometrajes filmados en 1930 y 31 en 1931.”<sup>65</sup> Este esfuerzo de los estadounidenses por producir películas en español que gustaran a todas las

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 225

<sup>63</sup> García Riera. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 11.

<sup>64</sup> Emilio García Riera describe que, con la llegada de las películas sonoras, los espacios donde se exhibieron filmes mudos eran en salas de reestrenos baratas a las que asistían personas de escasos recursos.

<sup>65</sup> García Riera. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 23.

audiencias tuvo poco éxito, por lo cual los países latinoamericanos pronto llenaron este vacío realizando sus propias producciones de filmes sonoros.

Si bien se puede diferenciar claramente las producciones de cine mexicanas de las estadounidenses, es necesario mencionar que se daban constantes intercambios artísticos, en particular a lo que se refiere a los actores y actrices. La película *Santa* (1932), es un buen ejemplo de cómo había un importante intercambio creativo y cultural entre México y Hollywood.<sup>66</sup> “Lupita Tovar (la protagonista) había sido importada de Hollywood, lo mismo que Donald Reed, el director Antonio Moreno... y el fotógrafo Alex Phillips.”<sup>67</sup> Debido a la importancia y cercanía de Estados Unidos, se puede considerar que fue el país con el cual los cineastas mexicanos tuvieron mayor interacción, pero no fue el único. Cabe recordar la llegada del cineasta ruso Serguéi M. Eisenstein a México en el año de 1930 para realizar su película *¡Qué viva México!*

Durante la década de los treinta ocuparon la presidencia de México Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) y Lázaro Cárdenas (1934-1940). A grandes rasgos se puede establecer que durante ambos mandatos se buscó que en el cine se presentaran temáticas nacionalistas y de la Revolución. En el caso del gobierno de Cárdenas, se tomaron políticas con la finalidad de utilizar la industria del cine como parte de la propaganda del Estado. Con este propósito en la Secretaría de Educación se formó el Departamento de Actividades Fílmicas bajo la dirección del músico Carlos Chávez. “El objeto del departamento era producir cortometrajes educativos para exhibir en las misiones culturales.”<sup>68</sup> La primera producción de la Secretaría de Educación Pública fue el largometraje de *Redes* (1934), cuya finalidad era meramente propagandística.

En 1934 se fundó Cinematografía Latino Americana S.A. (CLASA) en calzada de Tlalpan con un capital de 300 000 pesos y un solo foro de filmación, el cual fue

---

<sup>66</sup> En el siguiente capítulo se volverá a retomar la película *Santa*, pues se considera que debido a su éxito en taquillas y el conocimiento que tenían las audiencias mexicanas sobre la historia de Federico Gamboa es un buen punto de partida para analizar las representaciones de feminidad en el cine mexicano

<sup>67</sup> García Riera. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 50.

<sup>68</sup> Viñas. *Historia del cine*, 1987, p.80.



utilizado para la filmación de dos películas: *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *Las mujeres mandan* (1936), pero los altos costos de producción de estas películas llevaron a la quiebra el estudio. Para evitar la desaparición del estudio e impulsar su política de Estado, Cárdenas le encargó “filmar cortos educativos y de propaganda con un importe de 471 000 pesos, sin exigencia de garantía y pagados por adelantado. Con este propósito la empresa pudo ampliar y mejorar sus instalaciones, además de cumplir con un propósito nacionalista.”<sup>69</sup> La compañía productora estuvo fuertemente vinculada con el gobierno desde sus inicios. Emilio García Riera presenta que el director de CLASA era el ingeniero Alberto J. Pani, personaje reconocido por ocupar altos puestos gubernamentales y a quien, incluso, el gobierno federal prestó tropas, municiones, uniformes, etc. durante la grabación de *Vámonos con Pancho Villa*.<sup>70</sup>

Con los datos aportados hasta el momento se pueden emitir dos conclusiones generales sobre la industria del cine en México durante la década de 1930. La primera es que la industria cinematográfica nacional no se había logrado establecer al nivel de Hollywood, en el sentido de que no contaba con el suficiente capital económico para lograr producir películas constantemente. “El costo de una película común y corriente, filmada entre once y veinte días, era de veinte a treinta mil pesos, de los que el director cobraba mil quinientos y la “estrella” de quinientos a mil. Sólo participaban en la industria de 200 a 300 personas.”<sup>71</sup> Estas cifras y el caso de la productora CLASA permiten dimensionar lo económicamente frágil que era la producción cinematográfica en México.

La segunda conclusión es que la industria del cine mexicano estuvo vinculada con el Estado. Ya se ha presentado cómo desde la década de los veinte durante la presidencia de Álvaro Obregón hubo control del contenido de las películas promovido por el Ayuntamiento, al mismo tiempo que se dio cierta autocensura por parte de los mismos cineastas al promover temas nacionalistas. Con el tiempo esta tendencia se fue desarrollando aún más, como sucedió con las políticas del

---

<sup>69</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 44.

<sup>70</sup> García Riera. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 163.

<sup>71</sup> *Ibid.*

gobierno de Cárdenas, en el cual se promovió la producción de filmes y cortometrajes con fines propagandísticos y nacionalistas. De la unión entre cineastas y gobierno se beneficiaron ambas partes, pues en algunos casos las compañías productoras obtuvieron el dinero del Estado para mantenerse a flote, al mismo tiempo que el gobierno encontraba otro medio masivo de comunicación para promover sus ideales. Si bien hubo una tendencia de hacer películas nacionalistas en las que se exaltaba el mito de la Revolución, es destacable que no todas las películas tuvieron la misma temática, un ejemplo de esto es el ya mencionado caso de *Santa* o *La mujer del puerto*.

Cabe mencionar que los años treinta también implicó un periodo de cambio para las mujeres, en particular para aquellas que vivían en la ciudad de México. Susie S. Porter presenta que, junto con el establecimiento de los gobiernos posrevolucionarios, también se instauraron oficinas de gobierno y trámites burocráticos, lo cual implicó que se abrieran nuevos espacios para que las mujeres trabajaran como secretarías. Entre 1932 y 1938 las empleadas del gobierno del Distrito Federal aumentaron de 18 % al 24%, en este proceso las trabajadoras de oficina llegarían a ser más que las maestras. Los trabajos de gobierno prometían equidad en los salarios, sin importar el género; sin embargo, hubo ocupaciones de tipificación sexual, segregación ocupacional y violaciones a la antigüedad, todas las cuales contribuyeron a continuar con las disparidades salariales.<sup>72</sup>

Es notable que mientras en el cine se retomaba la historia de una joven mujer cuyo único medio de subsistencia era la prostitución con la novela de *Santa* de Federico Gamboa, las mexicanas cada vez iban ocupando nuevos espacios de trabajo. Así pues, el cine representaba una versión ficticia sobre cómo las mujeres podían ser víctimas de su propia feminidad y caer en la prostitución, mientras que en la vida cotidiana las mujeres buscaban nuevos oficios para poder ganar dinero sin que su moral fuera socialmente cuestionada. Por ejemplo, para 1930 en el Departamento de Educación Pública se emplearon a 3720 mujeres, lo cual representaba el 41% de los trabajadores del departamento, aunque en el censo no

---

<sup>72</sup> Porter. *From angel to office*, 2018, p. 16.

se distinguía a las mujeres que trabajaban como maestras y las que trabajaban en las oficinas de gobierno.<sup>73</sup>

Si bien las mujeres empezaron a utilizar nuevos espacios como empleadas de gobierno (ya fuera como secretarias, maestras o enfermeras), hubo resistencia social a que ocuparan estos empleos y se cuestionaba la forma en la que se gastaban su salario. Según Susie S. Porter, en la década de los treinta la mayoría de las empleadas de gobierno tenían entre 20 y 35 años de edad, además de que en muchas ocasiones eran solteras, viudas o divorciadas. Todas estas características fueron las que provocaron que hubiera mayor cuestionamiento sobre la forma en la que gastaban su dinero. Los críticos señalaban que lo ocupaban en ir al cine, en bailes y en shows, o que lo gastaban en comprar cosméticos y barniz de uñas.<sup>74</sup> En este sentido, pareciera que las representaciones de feminidad que se hacían en el cine mostraban una especie de código moral que se esperaba que las mujeres siguieran.

Durante la década de 1940 diversos factores favorecieron que la industria cinematográfica se estableciera en México y no sólo eso, sino que tuvo un apogeo tal que llegó a posicionarse como el líder en exportación de películas en castellano. La calidad y cantidad de las películas llevó a que se nombrara a este periodo como la “Época de oro del cine mexicano”.<sup>75</sup> Como ya se ha mencionado, uno de los factores que favoreció el crecimiento de las industrias filmicas hispanoamericanas fue la incapacidad de las películas hollywoodenses de llenar la demanda de películas sonoras en español. En los años posteriores a las primeras exhibiciones sonoras, Argentina, España y México fueron los países con mayor número de producción de películas.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>75</sup> A grandes rasgos se puede establecer que las películas realizadas durante la década de los cuarentas son consideradas como de la época de cine de oro mexicano, aunque hay diferencia entre los años exactos que abarca este periodo. Por ejemplo, Carlos Monsiváis consideraba que la película *Allá en el Rancho Grande* inauguraba este momento de apogeo, el cual abarcaba de 1935-1955. Por otro lado, la investigadora Julia Tuñón centró su estudio sobre representaciones femeninas de 1939-1945, porque fue el periodo de esplendor del cine mexicano. Por último, en *Historia del cine mexicano*, Moisés Viñas titula su capítulo “La llamada época de oro” al periodo que abarca de 1941-1945

Con el estallido de la guerra civil española, su industria cinematográfica quedó suspendida. La carrera por el control del mercado latinoamericano continuaba entre Argentina y México, hasta que la segunda guerra mundial y las políticas de Estados Unidos beneficiaron al cine mexicano y al mismo tiempo perjudicaron al cine argentino. Como se explicó en el apartado anterior, el gobierno de Franklin D. Roosevelt consideraba como un peligro la política de neutralidad que había adoptado el gobierno argentino, pues pensaba esta era muestra de simpatía hacia los nazis. Por otro lado, la política de “Buen Vecino” benefició a la industria cinematográfica mexicana, ya que no sólo se eliminó a su competencia directa del mercado de habla hispana, sino que también se implementaron programas de propaganda estadounidense, con los cuales se vio favorecido el cine mexicano.

En 1940 Manuel Ávila Camacho fue nombrado presidente de México. Heredero las políticas unificadoras y nacionalistas de Cárdenas y, al mismo tiempo, supo aprovechar los espacios de crecimiento ocasionados por la segunda guerra mundial. En este periodo se desarrolló aún más la industria cinematográfica, pero no fue la única, ya que “los años cuarenta son los años en que se registra el mayor ritmo de crecimiento del siglo, crecimiento que excepcionalmente superó el incremento demográfico”.<sup>76</sup> El sexenio de Miguel Alemán abarca los años de 1946 a 1952, y si bien pretendió continuar con la plataforma de industrialización de Manuel Ávila Camacho, la segunda guerra mundial había concluido y con ésta las condiciones especiales que beneficiaron a México.

La historiadora Julia Tuñón es una de las investigadoras que más ha trabajado la industria del cine en México enfocándose en el análisis de las representaciones femeninas. Su estudio abarca los años de 1939 a 1952 y en él describe de manera clara cómo el desarrollo del cine en México en estos años estuvo vinculado con las políticas estadounidenses de la segunda guerra mundial y las políticas de los propios gobiernos mexicanos que favorecieron el crecimiento de las zonas urbanas y con ello una nueva forma de entretenimiento. “Es en la ciudad

---

<sup>76</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 45.



en donde los cambios sociales resultan más evidentes y la producción de imágenes tiene su centro en el Distrito Federal.”<sup>77</sup>

Ante esto, se puede establecer que el desarrollo de la industria del cine como una forma de entretenimiento, se vinculó con el crecimiento de las ciudades y con la forma en la que se fueron transformando las actividades y gustos de los ciudadanos.

El gusto por el cine se incrementa: en 1934, de 52 millones de localidades vendidas en cines, teatros y plazas de toros, palenques, centros deportivos y carpas, 70.1% corresponde a los que asisten al cine y le sigue, con 22.5%, el teatro. En 1947, de 115 millones de localidades, 92.4% corresponde al cine y sólo 1.7% al teatro. El cine crece aparentemente a expensas del teatro de la carpa y muy ligado en sus contenidos a éstos. Aparece también muy ligado a la radio.<sup>78</sup>

Gracias a esta cita se puede tener un panorama general de cómo en poco más de diez años las formas de entretenimiento fueron cambiando para los mexicanos. Esto también explica que a la par del aumento de producción de películas, crecieron el número de espectadores. Es decir, ir al cine en familia, con amigos o en una cita paulatinamente se fue convirtiendo en una actividad más dentro de la vida cotidiana de los ciudadanos.

Como ya se ha mencionado, Emilio García Riera describe que el costo de una película en 1935 era de treinta mil pesos y en la industria participaban entre 200 a 300 personas. Casi una década después, en 1943, se empleaban 15 000 trabajadores en la industria cinematográfica y su inversión era de 200 millones de pesos.<sup>79</sup> Gracias a estas cifras podemos conocer el crecimiento que tuvo la industria cinematográfica en México, aunque aun así permaneció la dependencia a la ayuda del gobierno. Por ejemplo, durante el sexenio de Miguel Alemán se exentó a los productores cinematográficos de pagar impuestos, por lo que no tuvieron que

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

reinvertir. Además, se formó la Comisión Nacional de Cinematografía en 1947, cuya finalidad era estudiar cómo se podía ayudar a las compañías productoras.<sup>80</sup>

Se debe mencionar que, aunque se mantuvo la relación de codependencia y proteccionismo por parte del Estado mexicano a la industria cinematográfica, para la década de los cuarenta pareciera haber disminuido la presión del gobierno para que se realizaran películas de propaganda revolucionaria. “Tanto Infante como el cabaret son rasgos distintivos del carácter popular del cine mexicano de la época. La clave de ese populismo y la razón de su éxito fue el descubrimiento de la pobreza, sus dramas y sus pintoresquismos.”<sup>81</sup> Se había establecido un sistema de estrellas similar al de la industria Hollywoodense, en el cual los espectadores elegían una película basándose en el cariño que sentían hacia grandes actores y actrices como Pedro Infante o María Félix. Similar a lo que había sucedido en la industria hollywoodense de la década de 1930, los productores mexicanos buscaron ganar dinero repitiendo la fórmula de éxito de taquilla y restando importancia, hasta cierto punto, al contenido de las películas.

Si bien en los estudios históricos puede ser complicado acercarse a conocer las audiencias, la historiadora Julia Tuñón presenta a las mujeres como asiduas asistentes del cine. “El público femenino era un factor clave para el cine. Las revistas de cine hacen alarde de una propaganda más dirigida a mujeres que a hombres, porque aparentemente ellas las leen más.”<sup>82</sup> En general, se puede establecer que durante los veinte años que abarca el presente estudio (1932-1952), hubo una continuidad en considerar que el espacio social y moralmente adecuado para las mujeres era como dedicadas y abnegadas madres, esposas y amas de casa. Esta representación de una feminidad maternal se puede observar en muchas películas, particularmente aquellas protagonizadas por la actriz Sara García, quien incluso fue apodada como “La Abuelita de México”.

<sup>80</sup> Viñas. *Historia del cine*, 1987, p. 141-142.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>82</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 66.

Al mismo tiempo que permanecía este ideal de feminidad en la sociedad conservadora de México, es de llamar la atención que las mujeres se fueron haciendo de nuevos espacios, ya fuera laborales, como empleadas de gobierno, o como espectadoras de cine y consumidoras de sus revistas. Al respecto, la historiadora Susie S. Porter presenta que durante la década de 1940 el activismo de las trabajadoras cambió de tomar las calles a las oficinas de sindicato. Al aliarse con trabajadores gubernamentales sindicalizados, las mujeres lograron que sus empleadores reconocieran su papel dual como trabajadoras y madres.<sup>83</sup>

El triunfo de poder asociarse con los sindicatos fue muy representativo en dos aspectos. El primero fue que lograron que se reconociera el valor de su trabajo y que se fuera aceptando socialmente que sus empleos no eran transitorios “mientras encontraban marido”, pues muchas de ellas ya eran madres que dependían de su salario. El segundo fue que al mismo tiempo que se establecieron nuevos espacios de labor femenina, se mantuvo la definición del rol de género de las mujeres, en el sentido de que su importancia social se encontraba en ser madres y esposas. Las mujeres se empezaron a establecer como una fuerza de trabajo; no obstante, esto no necesariamente implicó que hubiera un cuestionamiento sobre los papeles sociales que se esperaba que desempeñaran.

Si bien las empleadas de gobierno recibían un bajo salario, ellas reclamaban su estatus como pertenecientes a la clase media.<sup>84</sup> Estas nuevas percepciones que tenían las mujeres de sí mismas en relación con el estatus que les otorgaba el dinero que ganaban, podría ser una posible explicación para entender el fenómeno presentado por la historiadora Julia Tuñón sobre la importancia que tuvieron ellas como espectadoras de cine. Las mujeres encontraron en el cine un espacio socialmente aceptable para su entretenimiento, al mismo tiempo que las películas que veían en la pantalla grande les permitían acercarse a historias y vidas distintas a las suyas.

---

<sup>83</sup> Porter. *From angel to office*, 2018, p. 220.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 231.

Para que una película fuera un éxito de taquilla, los espectadores debían sentir afinidad y empatía con los personajes proyectados en la pantalla grande. En este sentido,

es la mirada del espectador la que habrá de construir un proceso de identificación con el estereotipo, ese que simplifica el carácter humano pero que, paradójicamente, permite la identificación, porque en el proceso de recepción se reconocen algunos de sus atributos, algunos elementos, lo que forma parte de la vida, real o imaginada.<sup>85</sup>

Por lo tanto, se debe reconocer que el espectador no es un ser que únicamente llega a la sala de cine y se sienta a ver una película, sino que tiene un papel activo como receptor de la historia y la cercanía que desarrolla con los personajes.

Como ya se ha mencionado, en México no hubo un Código moral similar al implementado por Will Hays en Estados Unidos, pero se podría decir que hubo un cierto tipo de autocensura de los propios productores. Además, durante el gobierno de Miguel Alemán “todavía era muy fuerte la influencia de la Iglesia católica, y en la familia se seguían desempeñando los mismos papeles tradicionales, como el padre autoritario y la madre sumisa”.<sup>86</sup> Por ello, se debe considerar que el espectador en su papel activo vio aquellas películas que representaron los ideales religiosos.

El objetivo de este capítulo fue presentar un panorama general de cómo se desarrolló la industria cinematográfica durante la primera mitad del siglo XX. La implementación del cine sonoro y las condiciones sociopolíticas de la segunda guerra mundial favorecieron el crecimiento y establecimiento de la época de oro del cine mexicano. A lo largo de este capítulo se han mencionado los espacios que ocuparon las mujeres en el mundo laboral. Por un lado, se presentó que los filmes hollywoodenses fueron producidos bajo una cultura patriarcal, por lo cual las mujeres fueron representadas como objetos de deseo masculino. Por otro lado, se presentó un panorama general de las condiciones de trabajo de las mexicanas durante la primera mitad del siglo XX, ya que para estos momentos se abrieron

<sup>85</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 75.

<sup>86</sup> Guadalupe Ríos de la Torre. “Valores sociales en el cine mexicano” en *Tiempo y Escritura*, 2015, no. 28. <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4083>>. [Consulta: 16 de marzo de 2021.]



nuevos espacios laborales como maestras, enfermeras, secretarias de gobiernos, entre muchos otros. Así pues, en el siguiente capítulo se analiza cómo esta cultura patriarcal y conservadora estuvo presente en el cine mexicano, para lo cual se estudian las representaciones de la feminidad en los melodramas prostibularios.



## Del campo a la ciudad: construcción de feminidades y masculinidades en el cine de prostitución de la década de los treinta

Las décadas de los treinta y cuarenta significaron para la ciudad de México un periodo de estabilidad política, crecimiento urbano y desarrollo industrial. En el primer capítulo ya se ha explicado cómo en dos décadas el cine en México pasó de ser una industria en la que se experimentaba con las primeras películas sonoras y se encontraba opacado por las grandes cintas de Hollywood, a crear grandes joyas cinematográficas con alcance internacional, tanto así que se estableció la Época de Oro del cine mexicano. Gracias al primer capítulo se conoce un panorama general de la industria del cine, lo cual da pauta para que en este segundo capítulo se analicen tres melodramas de género de prostitución elaboradas durante la década de los treinta.

El tema central de este capítulo es la vida nocturna y sus personajes principales, mismos que fueron muchas veces caricaturizados y estereotipados al ser representados en la pantalla grande. La primera película que se analiza es *Santa* (1932), ya que se considera fue el punto de partida para la elaboración de modelos femeninos y masculinos en la vida nocturna mexicana. Posteriormente, se hace un extenso análisis sobre *La mujer del puerto* (1934), ya que en ella se encuentran ciertas similitudes con *Santa* en la forma de representar a las mujeres como seres religiosos, pero innovadora al presentar el tema prohibido del incesto. Por último, está *La mancha de sangre* (1937) película emblemática por haber sido censurada por seis años, esto por no haber cumplido con lo socialmente esperado al retratar la vida de una prostituta.

Para empezar, se debe destacar que la vida nocturna tiene la particularidad de estar asociada con diversión, vicios y sexo, por lo cual las historias (literarias y cinematográficas) que se hacen de ésta muchas veces tienen la particularidad de contar con una lección moralizantes. Además, aún en nuestro presente, se asocia la decencia con las actividades que se realizan durante el día a la luz del sol, mientras que lo indecente sucede en la noche bajo el cobijo de la sombra y oscuridad. Así pues, los misterios y personajes de la vida nocturna han sido fuente

de inspiración para los medios masivos de comunicación, por lo cual se encuentran diferentes representaciones y estereotipos de estos personajes y sus actividades. De acuerdo con Dominique Kalifa:

*los bajos fondos* se extienden bajo un terreno fangoso, vago, donde la realidad, la peor de las realidades, está vinculada con el imaginario, un terreno donde lo 'social' es constantemente redefinido por lo 'moral', donde los seres de carne y hueso dan cuerpo a los personajes de ficción.<sup>87</sup>

Es decir, las personas, que participan de la vida nocturna fueron sometidas a juicios sociales y morales por las actividades que realizaban y, por esta razón, reconstruir su cotidianidad puede ser complicado. Por lo tanto, en este trabajo se pretende analizar la representación de estos *bajos fondos* en melodramas, ya que se considera que mediante ellos se pueden conocer cuáles fueron los rasgos y personajes de la vida nocturna que fueron retomados y friccionados para el consumo masivo. A lo largo de este trabajo, se hace referencia constantemente a este concepto de los *bajos fondos*, pues se considera que es el término adecuado para referirse a este imaginario social en el cual se conjuga la ficción moralizante y lo real de la vida nocturna.

En los últimos años se han realizado una gran variedad de trabajos que han abierto el camino para el análisis del cine desde una perspectiva de historia cultural y social. Sin embargo, lo innovador de este trabajo es plantear que, aunque hubo muchos cambios durante las décadas de los treinta y cuarenta, se mantuvo un código moral conservador en la forma en la que se debían comportar las mujeres. Se presenta la tesis de que las conductas de las mujeres representadas en el cine, aún las *damas de la noche* se debían apegar a los valores y códigos de conducta de la religión católica, mientras que las acciones y conductas de los hombres estuvieron relacionadas con la modernidad y el Estado. Dado que el objetivo del presente capítulo es estudiar los personajes del cine, tanto masculinos como femeninos, se ha planteado que el enfoque de estudio de género brinda la teoría

---

<sup>87</sup> Kalifa. *Los bajos fondos*, 2018, p. 9.

adecuada para conocer y comprender cómo los personajes de las mujeres y de los hombres se construyeron.

Se considera que *Santa* es el punto de partida que dicta la forma en la que las mujeres de la noche iban a ser representadas en la pantalla grande. Estas características serían retomadas por el director Arcady Boytler al momento de presentar la trágica vida de Rosario en *La mujer del puerto*. El capítulo concluye con la película *La mancha de sangre*, película emblemática por haber sido censurada durante seis años, ya que, como se verá más adelante, representa a las prostitutas con códigos morales disantos a los de Santa y Rosario. Además, fue un precedente en el cine mexicano por presentar a una mujer desnuda bailando. Así pues, a partir de estos tres melodramas se pretende entender cómo los comportamientos de las mujeres fueron juzgados de manera distinta que las acciones de los hombres, aun cuando ambos fueran partícipes de la vida nocturna.<sup>88</sup>

Antes de pasar al análisis propio de las películas, se considera pertinente primero señalar los lineamientos que presenta el estudio de género como categoría de análisis y cómo fueron utilizados en el presente estudio. Si bien la categoría de género puede ser utilizada para el estudio de diferentes ciencias sociales, en los últimos años varios investigadores han reflexionado sobre la importancia de usar esta categoría en la disciplina histórica. Esto porque el género se forma a partir de construcciones sociales y culturales que definen los roles sociales de las mujeres y de los hombres, por lo tanto, las nociones de lo femenino y lo masculino cambian dependiendo del contexto histórico.

Para empezar, cabe mencionar que las investigaciones sobre estudio de género son relativamente recientes, pues hasta mediados del siglo XX se presentaron las primeras investigaciones que distinguían la diferencia entre lo biológicamente limitado, los hombres y las mujeres, y lo socialmente construido, lo masculino y lo femenino.<sup>89</sup> Por lo tanto, género “se trata de una categoría netamente

---

<sup>88</sup> Es importante mencionar que, aunado a todas estas características, la selección de películas también dependió de la facilidad de poder acceder a ellas para su análisis durante la pandemia.

<sup>89</sup> En el estudio de María Elena León, “Breve historia de los conceptos de sexo y género”, se presenta que la primera vez que se utilizó la palabra *género* fue en 1955 por el psicólogo y médico

histórica, pues pone el acento en la construcción social, cultural y simbólica del sexo, es decir, en la incidencia humana en el mundo.”<sup>90</sup> Así pues, la categoría de género en este estudio sirve para reconocer que los personajes representados en las películas mexicanas cumplen diferentes roles sociales dependiendo de su sexo. Además, sirve como referencia para entender cómo estaba estructurado el código social de comportamiento para las mujeres y los hombres en la ciudad de México durante las décadas de los treinta y de los cuarenta.

Si bien es un término que invita a reflexionar en los roles socialmente definidos tanto del hombre como de la mujer, en múltiples estudios pareciera que género y mujeres son sinónimos como categoría de análisis histórico. De acuerdo con Gabriela Cano y Verena Radkau, esto se debe a que existe una visión androcéntrica en la historiografía mexicana, en la cual las mujeres quedan *invisibilizadas* al ocupar los espacios privados, como el hogar, los cuales eran considerados como ahistóricos.<sup>91</sup> Como consecuencia de esta visión androcéntrica, los primeros estudios que tocaron los problemas históricos de las mujeres fueron los de estudios de género, lo cual llevó a que con el tiempo se consideraran como sinónimos.

A partir de lo presentado, en este trabajo se busca hacer un estudio de género evitando los errores del pasado, por lo cual se considera que para conocer la construcción de lo femenino se debe entender lo masculino y viceversa. Cabe reconocer que ya hay autores que han hecho trabajos sobre el cine en los cuales se presenta la construcción tanto de lo femenino como de lo masculino. Hasta el momento, se ha encontrado que los estudios de Julia Tuñón y Sergio de la Mora son de gran ayuda para conocer cómo en el cine mexicano se estructuraron los personajes femeninos con valores opuestos a los personajes masculinos. En efecto, los trabajos de estos autores presentan un punto de partida para entender cómo se

---

neozelandés John Money. Este término se utilizó para hacer referencia a los comportamientos, expresiones y movimientos que caracterizaban y distinguían la identidad femenina y la masculina

<sup>90</sup> Tuñón, “Las mujeres y su historia” en *Estudios sobre las mujeres*, 2005, p. 388.

<sup>91</sup> Cano y Radkau, “Lo privado y lo público” en *Textos y pretextos*, 1991, p. 424.

representaba la feminidad y la masculinidad en las películas de la época del cine de oro mexicano.

La investigadora Julia Tuñón ha realizado extensos trabajos históricos con enfoque de estudio de género sobre la construcción de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano. La tesis doctoral de esta investigadora fue publicada con el título *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1955)*<sup>92</sup> y, posteriormente, publicó otro libro, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. En ambas publicaciones la autora hace un extenso análisis de la construcción del género en los discursos cinematográficos, ante lo cual concluye que los personajes femeninos fueron representados siguiendo sus instintos naturales, mientras que los hombres fueron hombres de cultura. Por lo tanto, las mujeres fueron la sombra de ellos, pues dependían de los hombres para acceder a la cultura.

Los trabajos de Julia Tuñón sin duda presentan un camino provechoso para acercarse al estudio del cine mexicano, el cual ha sido de gran ayuda para el presente trabajo. Sin embargo, la tesis de este capítulo difiere con la de la investigadora, pues se plantea que la diferencia entre lo femenino y lo masculino se debe a que se rigen por a diferentes códigos sociales. Es decir, el comportamiento de las mujeres, aún las prostitutas y bailarinas de salones, fue juzgado a partir de los códigos de la religión católica, por eso en frecuentes escenas se ve a la protagonista arrepentida por sus acciones y rogando por el perdón divino. Por otro lado, en estas mismas películas los personajes masculinos la mayoría de las veces gozan de la vida nocturna y lo que temen es ser descubiertos cometiendo un delito y ser juzgados por la ley. Así pues, el binomio de naturaleza y cultura presentado

---

<sup>92</sup> Julia Tuñón presentó en 1993 su tesis en dos volúmenes para obtener el grado de Doctor en Historia por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México con el título *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952)*, misma que puede ser consultada de manera digital en el catálogo de tesis de dicha universidad. Posteriormente, en 1998 publicó el libro *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1955)*, el cual se basó en la investigación realizada para su tesis doctoral. Por último, en el año 2000 publicó una investigación en la cual se centraba únicamente en las representaciones de las películas del director *El Indio Fernández*, la cual tituló *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*.

por Julia Tuñón, en este trabajo se complementa con el planteamiento de religión y Estado.

Además, el estudio de Sergio de la Mora titulado *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film* tiene como objetivo conocer cómo las estrellas del cine mexicano personificaron su género y su sexualidad. Como se indica en el título, el trabajo se centra en la construcción de la masculinidad en el cine de oro mexicano, la cual el autor plantea que surgió de la *hipermasculinización* de los personajes revolucionarios, principalmente Pancho Villa. Asimismo, el autor presenta el concepto de *cinemachismo*, el cual “es una referencia al culto particular de la masculinidad –y por tanto de la feminidad- el cual fue promovido de manera agresiva durante el establecimiento de la cultura nacionalista post-revolucionaria.”<sup>93</sup> Es decir, el autor pretende estudiar los discursos machistas establecidos por los gobiernos posrevolucionarios y representados en el cine, para así poder entender cómo se construyeron las identidades de género y sexualidad de las estrellas de cine de mediados del siglo XX.

Sin duda, es relevante el planteamiento de Sergio Mora, pues pretende entender parte del discurso machista mexicano que continúa vigente hasta nuestros días. Sin embargo, en el presente trabajo se plantea otro tipo de pregunta para entender bajo qué parámetros o códigos morales se podían desenvolver los personajes femeninos y masculinos del cine. Es inevitable hablar de machismos en México a mediados del siglo XX, pero el objetivo de este capítulo es entender si los estereotipos de las mujeres en el cine respondieron al mismo código social que los estereotipos de los hombres, o cuáles son las diferencias en las formas en las que se representan las vivencias nocturnas de los hombres y las mujeres en la ciudad de México.

Antes de empezar con el análisis de las películas y representaciones de códigos sociales y valores morales, se considera necesario presentar un contexto general de la situación de las sexoservidoras en la ciudad de México durante la década de los treinta. Para empezar, los treinta marcan el final de un periodo (1865-

---

<sup>93</sup> Mora. *Cinemachismo: Masculinities*, 2006, p.2.

1940) en el cual la prostitución estaba permitida y reglamentada por el gobierno. Para el año de 1929, las autoridades intentaron reconfigurar la vida nocturna, por lo cual implementaron en el Código Penal del Distrito Federal el lenocinio como un delito. Con ello, se hizo uno de los primeros intentos por prohibir que los padrotes, se beneficiaran del trabajo sexual que realizaban las mujeres.<sup>94</sup>

Se considera necesario menciona que en las tres películas analizadas en este periodo se refieren de manera directa a la prostitución, oficio que se realizaba de manera regulada en burdeles o casas de citas. Fue hasta la década de los cuarenta y cincuenta cuando en el cine la representación de la cabaretera y bailarina estuvo asociada con la prostitución, esto porque fue en estos años cuando por ley se prohibió pagar por sexo. Sin embargo, en la cotidianidad estas prácticas continuaron vigente en los salones de bailes y centros nocturnos, por lo cual se vinculó a las mujeres que trabajaban como meseras, bailarinas y ficheras como sexoservidoras.

La prostitución es uno de los oficios más antiguos y problemáticos, ya que implica que las mujeres<sup>95</sup> vendan su cuerpo para el placer masculino. En una sociedad patriarcal, como la nuestra, esto significa un gran conflicto pues reta la feminidad tradicional, en la cual se asocia a las mujeres con la virginidad y la maternidad. Fabiola Bailón señala que a mediados del siglo XIX la prostitución fue considerada por las autoridades como un problema médico, social y moral, ya que se elaboró un discurso en el cual se señalaba a estas mujeres como las principales propagadoras de enfermedades venéreas. La investigadora señala que este pensamiento estuvo cimentado en un discurso patriarcal de doble moral, pues se consideraba la prostitución como un *mal necesario* para que los hombres desahogaran sus instintos y evitar violaciones o actos de homosexualidad. Sin embargo, era una actividad altamente riesgosa debido a las enfermedades venéreas; por lo tanto, la solución fue vigilar y controlar a las *mujeres públicas*.<sup>96</sup> Como se presenta más adelante, únicamente en el caso de la cinta de *Santa* se

<sup>94</sup> Bailón. "La explotación de la prostitución" en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 171.

<sup>95</sup> Aunque también los hombres ejercen este oficio, pero en menor medida.

<sup>96</sup> Bailón. "La explotación de la prostitución" en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 177.



asocia la enfermedad con la prostitución; no obstante, en todas las representaciones estuvo presente esta doble moral patriarcal que vigila, controla y condena a las *mujeres públicas*.

Al respecto, Fernanda Núñez Becerra señala que en la época reglamentarista el sistema estaba diseñado para la estigmatización de las prostitutas, quienes eran “obligadas a sujetarse al control de las autoridades tanto sanitarias como policiacas, mientras que los consumidores, sus clientes, estuvieron siempre protegidos por el anonimato y jamás se sujetaron a ningún tipo de control sanitario”.<sup>97</sup> Por ello, la autora señala que al intentar estudiar el comercio sexual decimonónico únicamente se tiene información sobre las mujeres, mientras que la información que de los hombres que asistieron a estos espacios es escasa. Esto también es un indicador de cómo se pensaba la sexualidad. Por un lado, se esperaba que los hombres la ejercieran libremente como parte de su “instinto”, por lo tanto, en el mismo reglamento se omite cualquier tipo de control o vigilancia masculina. Por otro lado, las prostitutas se pensaron como mujeres públicas que debían ser sometidas a exámenes de salud para evitar que ellas propagaran enfermedades a los hombres. En las siguientes películas, se analiza cómo se representó de manera estigmatizada la vida de las mujeres de la noche, mientras que los hombres aumentaban su virilidad y hombría al ir a los prostíbulos.

### **Santa y la construcción de arquetipos**

De las tres películas que forman parte del presente capítulo, *Santa* se destaca por ser la única que se basó en una novela mexicana previamente publicada. Federico Gamboa fue el autor de la novela *Santa*, y se publicó por primera vez en 1903 durante el gobierno de Porfirio Díaz. De acuerdo con José Emilio Pacheco, el prestigio de Gamboa abarco más campos que el literario, ya que tuvo un lugar importante dentro de la política mexicana durante los primeros años del siglo XX. Incluso, fue una de las figuras políticas que logró mantenerse a pesar de los

<sup>97</sup> Núñez. “Mujeres públicas” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 257.

cambios promovidos por la Revolución Mexicana.<sup>98</sup> En cuanto a su novela, Adriana Sandoval señala que Federico Gamboa fue uno de los novelistas de mayor prestigio en México y *Santa* fue una de las obras más publicadas y leídas, fue tanto su éxito que el texto fue adaptado para su interpretación en cine, radio y teatro.<sup>99</sup> Ante el innegable éxito de la novela, en este punto cabría preguntarse cuáles fueron las características generales de la historia que favorecieron que las audiencias mexicanas se interesaran por leerla, escucharla y/o verla en la pantalla grande.

En la novela se cuenta la historia de Santa, una joven campesina que vive en Chimalistac con su madre y sus dos hermanos. Su vida campirana se ve trastocada cuando llega a su pueblo un regimiento y es seducida por el general Marcelino, quien ante la promesa de casarse con ella la *desflora*.<sup>100</sup> Después de ese encuentro él desaparece, al mismo tiempo los hermanos de Santa se enteran de lo que ella ha hecho, por lo cual deciden correrla de la casa. Ella viaja a la ciudad de México y al no tener otro medio de subsistencia entra como prostituta a la casa de Elvira. Ahí conoce a Hipólito, el pianista ciego del prostíbulo, quien con el tiempo se convierte en su amigo, confidente y enamorado. Poco a poco Santa se va haciendo de un nombre en la casa de Elvira, y una de sus grandes conquistas es el torero *El Jarameño*, quien se enamora tanto de ella que la saca del prostíbulo y la lleva a vivir con él. Al último, Santa vuelve a la decadencia, ya que engaña a *El Jarameño*, por lo cual debe regresar a la prostitución, pero al poco tiempo cae enferma y su único aliado es Hipólito. En resumen, esta es la historia de una joven campesina, que al caer en tentación su única y verdadera salvación es la muerte.

Una de las razones del éxito de esta novela fue el interés por el lado oscuro y oculto de conocer la vida ficticia de una prostituta de principios del siglo XX en la ciudad de México. El autor recurrió a los elementos religiosos para presentar a su

---

<sup>98</sup> José Emilio Pacheco. "Federico Gamboa: La novela mexicana" en *Textos desconocidos*, <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7274/19765P170.pdf;sequence=2>> [Consulta: 9 de septiembre de 2021.]

<sup>99</sup> Sandoval. *De la literatura al cine*, 2005, p. 13.

<sup>100</sup> Se ha decidido mantener el mismo lenguaje utilizado por Federico Gamboa, quien describió de manera simbólica pero clara cómo fue el primer encuentro sexual entre Santa y Marcelino utilizando palabras como "desflorar" o "soberano holocausto primitivo". Gamboa. *Santa*, 2002, p. 144.

personaje; por ello, no es casualidad que la protagonista lleve el nombre de Santa. Gracias a los diarios de Federico Gamboa se conoce que solía frecuentar los salones de baile y que se inspiró en estas experiencias para su historia. Según Álvaro Vázquez Mantecón, Gamboa recurrió a sus vivencias personales al momento de escribir su novela de tintes naturalistas y “encontró en Santa un modelo perdurable en su visión de los bajos fondos: una historia atractiva por su capacidad para mostrar el mundo prohibido del deseo, y una vez disfrutado, reprenderlo moralmente”.<sup>101</sup> Los valores de atracción por lo prohibido y arrepentimiento moral femenino fueron llevados a la pantalla grande en el año de 1932. Mismos que generaron gran interés en las audiencias, pues el cine significaba una forma segura de acercarse a esos bajos fondos.

En este trabajo se hace el análisis del largometraje *Santa* estrenado en el año de 1932, pero cabe destacar que previamente se grabó una película muda y, posteriormente, se hicieron otras versiones sonoras, aunque menos exitosas. El primer largometraje fue filmado en 1918. Luis G. Peredo fue el encargado de adaptar la novela y el director de la película, mientras que la protagonista fue Elena Sánchez Valenzuela.<sup>102</sup> Esta primera versión también fue relevante, incluso Moisés Viñas le ha concedido el lugar de haber sido la película que inauguró el *melodrama prostibulario* en México.<sup>103</sup> Otro dato a destacar es que, durante la década de los cuarenta, Orson Wells mostró interés en filmar una nueva versión de *Santa*. Él hubiera sido el encargado de adaptar el guion, la protagonista hubiera sido Dolores del Río, mientras que Gabriel Figueroa hubiera sido el encargado de la fotografía.<sup>104</sup> Todo parece indicar que ésta hubiera sido una buena reinterpretación de la novela de Gamboa, pero el proyecto no prosperó. Por último, en 1943 y 1969 se estrenaron otras dos versiones más de *Santa*, aunque gozaron de menor éxito que sus predecesoras.

---

<sup>101</sup> Vázquez. *Orígenes literarios*, 2005, p. 39.

<sup>102</sup> En el libro *De la literatura al cine*, Adriana Sandoval presenta que es difícil el análisis de esta versión, pues por costumbre de la época se recortaban las cintas para reutilizarlas, lo cual generó que la cinta que sobrevivió hasta nuestros días sea una síntesis de la original.

<sup>103</sup> Viñas. *Historia del cine*, 1987, p.54.

<sup>104</sup> Sandoval. *De la literatura al cine*, 2005, p. 13.

Entre 1903, año en que se publicó por primera vez la obra de Federico Gamboa, y 1932, año en que se estrenó la película *Santa*, ocurrieron varios cambios políticos, entre los cuales la Revolución Mexicana fue el hecho que marcó la caída de Porfirio Díaz y el inicio de una nueva era en el gobierno mexicano. Si bien hubo cambios en la forma de gobernar el país, en el aspecto social se pueden encontrar ciertas continuidades, como el hecho de que la historia moralizadora de una prostituta en la ciudad de México haya continuado siendo un éxito. “Un punto importante que tienen en común tanto la novela como las películas, es la reproducción de una idea previa al siglo XIX, según la cual la sexualidad de la mujer puede ser peligrosa si no se ejerce en un marco permitido”.<sup>105</sup> Por ello, se considera que el éxito de la película *Santa*, más allá de los avances técnicos del cine sonoro, se debió a que la sociedad mexicana se identificó con los valores morales retratados, en particular por mostrarse de manera clara la vida trágica de una inocente campesina que fue engañada por un general.

Cabe destacar que este trabajo se enfoca en el análisis de las representaciones femeninas que se hacen mediante el personaje de Santa, pues si bien aparecen otros personajes de mujeres su participación es menor, al punto de que a la única que se nombra es la patrona del prostíbulo, Elvira. En la película se sabe poco sobre la madre de Santa, porque únicamente aparece en dos escenas y ni se menciona su nombre. El no otorgarle nombre a la madre implica que se disminuye su existencia. Lo mismo sucede con las otras integrantes del burdel, se pueden ver en diferentes escenas, pero su interacción con el personaje principal es menor y tampoco se conocen sus nombres.<sup>106</sup> Por lo tanto, el análisis de las representaciones femeninas se centra en el personaje principal, mientras que el análisis de lo masculino se hace mediante estos personajes: Fabián y Esteban

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>106</sup> En la novela se da mayor importancia a las compañeras de Santa, ya que se retrata con detalle la envidia que la mayoría sentían por la protagonista. Por otro lado, está el caso de la Gaditana, una prostituta que se enamoró de Santa, sin ser correspondida. El hecho de que se hubiera omitido su personaje en la película también permite conocer que el lesbianismo era uno de los temas prohibidos en las representaciones cinematográficas.

(hermanos de Santa), Hipólito (el pianista), Marcelino (el general) y *El Jarameño* (el torero).

Como la película fue realizada en una industria patriarcal, la adaptación de la novela fue realizada por hombres. El director fue Antonio Moreno, Carlos Noriega Hope fue el encargado de adaptar la obra de Federico Gamboa, la fotografía fue de Alex Phillips, la música de Agustín Lara y la producción musical de Miguel Lerdo de Tejada. La protagonista fue Lupita Tovar, pero su personaje estuvo rodeado de hombres. Hipólito fue interpretado por Carlos Orellana, *El Jarameño* por Juan José Martínez Casado y el general Marcelino por Donald Reed.<sup>107</sup> Esto también es significativo del papel social que ocupaban las mujeres, en el cual las actrices se encontraban laborando en un mundo de hombres.

En cuanto al análisis propiamente de la película, se encontró que la representación de la feminidad se encontraba vinculada con símbolos religiosos. Durante los primeros minutos se muestra a Santa como una joven e inocente campesina. Si bien en el diálogo no se dice de manera explícita que ella es virgen, se representa su inocencia al mostrarla en la fuente del pueblo rodeada de animales. Incluso carga a un cordero, mientras en el fondo se muestra una cruz, como se puede observar en la siguiente imagen (cuadro 1). En este fotograma se observa en el primer plano a Santa, su rostro muestra una expresión de cariño, su cabello lo lleva peinado con una larga trenza, propia del estereotipo de una mujer del campo. Además, entre sus brazos carga con cariño un cordero, el cual tiene una fuerte carga simbólica de inocencia en la religión católica, lo cual podría interceptarse que para este momento Santa es tan pura como el cordero. En segundo plano, al fondo, se observa una gran cruz y la puerta de la entrada de la iglesia, lo cual indica al espectador que la pureza y virginidad de la protagonista era vigilada y aceptada por las normas religiosas.

<sup>107</sup> García. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 51.



Cuadro 1. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Tanto el cordero como la cruz son símbolos claves para la religión católica. “El cordero, huelga decirlo, simboliza en la tradición judeo-cristiana a una víctima *sacrificatoria*.”<sup>108</sup> Así pues, en esta primera secuencia la intención de Antonio Moreno fue representar una versión ideal de feminidad, en la cual la mujer todavía era inocente y casta, por lo tanto era cercana a la iglesia. El cordero y la cruz de fondo podrían significar los sacrificios y la penitencia que deberá sufrir Santa después de haber caído ante la tentación carnal.

Después de tomar agua de la fuente, Santa regresa a su casa donde la espera su mamá. Para ese momento, las únicas personas con las que se relaciona fuera de su hogar son los niños, como Cosme, quien la acompaña a ver la entrada de los soldados al pueblo de Chimalistac. En la siguiente imagen se muestra el primer contacto entre la protagonista y Marcelino, en la cual se nota la mirada lasciva del soldado hacia Santa mientras toma el agua que ella le ofrece. Una vez más, aparece el símbolo de la cruz al fondo, como señal de que estaban siendo observados por Dios (cuadro 2).

<sup>108</sup> Sandoval. *De la literatura al cine*, 2005, p. 34.



Cuadro 2. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Una vez concluido el primer encuentro entre el soldado y la campesina, se separan con la promesa de volverse a reunir. La mamá de Santa se muestra angustiada mientras esperaba el regreso de su hija, como mujer experimentada conoce lo peligroso que eran los soldados para una joven como su hija. Al salir los soldados de la plaza central, la caballería camina sobre unas flores que le habían regalado a Santa, pero habían caído al suelo (cuadro 3). En este fotograma, las flores representan lo femenino e inocente, mientras que los caballos son un símbolo de la masculinidad. Por ello, esta imagen tiene un fondo violento, en el cual el hombre puede abusar y maltratar a lo frágil de la mujer, sin arrepentimiento o cuestionamientos. En la novela, Federico Gamboa se refiere al primer encuentro sexual de la protagonista como *desflorar*, lo cual Antonio Moreno retoma en el plano de la caballería caminando sobre las flores de Santa para advertir al espectador que Marcelino lograría su objetivo de desflorarla. En este mismo sentido, Juan Carlos Téllez Luna interpreta que esta toma representa la deshonor y el engaño de Marcelino hacia Santa.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Téllez Luna. "La transición entre la Santa", 2008, p. 24.



Cuadro 3. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Por último, Marcelino logra su cometido y convence a Santa de reunirse en un lugar secreto, como se puede ver en la siguiente imagen (cuadro 4) se trata de un espacio solitario y rodeado de árboles. Parece lógico que el lugar donde se realiza el *holocausto primitivo*<sup>110</sup>, sea un espacio inmerso en la naturaleza alejado de la sociedad y religión que los vigila. La investigadora Adriana Sandoval señala que el árbol de la escena de la seducción es una referencia “al árbol edénico a la pérdida de la inocencia, a la Eva incitadora y pecadora.”<sup>111</sup> Una vez más la representación femenina hace referencia a la religión católica, pero en esta ocasión se muestra una versión de una mujer pecadora que cede a la lujuria y por lo cual deberá pagar con una vida en el exilio, alejada de su familia y del pueblo donde creció.

---

<sup>110</sup> Término rescatado de la obra de Federico Gamboa para describir el primer encuentro sexual de sus personajes.

Gamboa. *Santa*, 2002, p. 144.

<sup>111</sup> Sandoval. *De la literatura al cine*, 2005, p. 39.





Cuadro 4. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Por medio de una leyenda, Antonio Moreno describe que los encuentros entre Santa y Marcelino sucedieron en varias ocasiones.<sup>112</sup> Durante los primeros treinta minutos de la película se muestra cómo Santa deja de ser una joven e inocente campesina para convertirse en una de las prostitutas más deseadas de la casa de Elvira e incluso de la ciudad. En media hora el director logró retratar cómo los modelos de comportamiento socialmente aceptados para los hombres eran muy diferentes a los de las mujeres. El soldado Marcelino reafirma su masculinidad y virilidad al ir seduciendo mujeres, por otro lado, se juzga y castiga a Santa, pues dentro de las percepciones de feminidad, no era moralmente aceptado que una mujer ejerciera su sexualidad sin que se apegara a los mandatos religiosos.

En la segunda parte de la película se presenta la vida de Santa en la ciudad de México como prostituta, la cual contrasta con su campirana vida en Chimalistac. Si bien en esta parte de la película ya se presenta el ambiente peligroso y vicioso de la casa de Elvira, el director encontró la forma de que los espectadores aún sintieran empatía por la protagonista, para lo cual una vez más recurrió a elementos religiosos y de arrepentimiento. Por ejemplo, en la secuencia en la cual se muestra

---

<sup>112</sup> Cabe recordar que esta fue una de las primeras películas sonoras, por lo que todavía se siguieron utilizando herramientas del cine mudo, como presentar textos para describir parte del argumento.

a Santa con sus compañeras bailando con el torero *El Jarameño* y sus amigos, llegan los hermanos de la protagonista para avisarle de la muerte de su madre. Con la llegada de esta noticia se recuerda al espectador que, aunque las prostitutas se vean felices y con elegantes vestidos, su vida estaba llena de sacrificios y tristezas. Como la que siente Santa por no haberse podido despedir de su madre, pues continuaba pagando los pecados cometidos con Marcelino.

El torero al encontrar a Santa llorando, le recomienda que ese día no regrese a la casa de Elvira, que mejor fuera a un hotel a rezar por su alma a la Virgen de la Macarena. En la siguiente imagen (cuadro 5) se muestra a Santa rezando, se puede notar una luz alrededor de su cabeza simulando un halo. Este fotograma pertenece a la escena en la cual Santa ya se encuentra en su cuarto de hotel rezando por su madre, por ello se puede observar del lado derecho una parte de la cama y un pequeño buro. La protagonista esta hincada con los brazos recargados sobre la cama y las manos juntas, para este momento todavía porta el entallado vestido de fiesta y el cabello recogido, lo cual permitía mostrar sus hombros y escote a los potenciales clientes. En una sola imagen se representa la dualidad de lo femenino. El halo en su cabeza, su expresión fácil y las manos juntas muestran a una joven bella y arrepentida, lo cual contrasta con su ceñido vestido con el cual se expresa su vida como pecadora.

Gracias a esta toma se puede interpretar que el ideal de feminidad era aquella mujer que rezara y se arrepintiera de sus pecados, como lo muestra la expresión de la protagonista quien está hincada frente a la cama con las manos juntas frente al pecho. Su mirada refleja angustia y arrepentimiento, pero al mismo tiempo se muestra un halo simulando la imagen de una virgen o una santa. Al respecto, Javier Ordiz compara a María Magdalena con Santa, pues ambas mujeres gozaban de una gran belleza física, pero tenían sucia su alma, por lo cual debían arrepentirse para lograr su expiación.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Ordiz. "Introducción" en *Santa*, 2002, p. 39.



Cuadro 5. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Este es el primer momento en el cual se muestra que Santa podría conseguir el perdón si continuara por el camino del arrepentimiento. Después de este rezo, tiene la posibilidad de dejar el prostíbulo e irse a vivir una nueva vida con *El Jarameño*. Su fiel amigo Hipólito le pregunta si se va por amor, a lo cual ella contesta que se va para salir de ese estilo de vida. Con esto, se da a entender que fuera de ese pequeño momento de rezo en el cuarto de hotel, Santa continuaba sin arrepentirse por sus pecados. Por lo tanto, una vez en casa del torero vuelve a caer ante la tentación cuando de manera inesperada reaparece Marcelino.

El torero corre a Santa de su casa después de descubrir su traición, por lo cual ella debe regresar a su antigua vida en el prostíbulo. Es en ese momento cuando se descubre que la protagonista padece una extraña enfermedad, la cual parece una forma de castigo por haber abusado de sus atributos femeninos para engañar y, posteriormente, traicionar al torero.<sup>114</sup> Santa se encontraba tan enferma que le era imposible trabajar, por ello Elvira la corre de su casa. Después de trabajar

---

<sup>114</sup> En la novela se presenta antes la enfermedad de Santa, de hecho la razón por la que ella se va a vivir con el torero es porque él la salvó del hospicio donde la habían resguardado las autoridades de salubridad.

en otro prostíbulo, la protagonista cae tan enferma que su única salvación es recurrir a la ayuda de su viejo amigo Hipólito.

En la siguiente imagen (cuadro 6) se muestra a Hipólito con las manos alzadas al cielo como un salvador, mientras Santa lo abraza aferradamente. Una vez más esta toma hace alusión a una imagen religiosa, podría parecer que Hipólito representa una versión de Jesús o de un santo, pues sacrifica todo lo que posee para poder salvar y curar a Santa de su enfermedad física y de su abismo moral. En cuanto a la composición de este fotograma, llama la atención que cuente con una leyenda escrita, esto se debe a que para este momento las películas sonoras todavía estaban desarrollando su propio lenguaje cinematográfico, por lo cual los directores recurrían a elementos del cine mudo para hacer énfasis en ciertas partes de la trama. En este sentido, esta imagen muestra a Hipólito con los brazos extendidos, mientras Santa se aferra a él como su posible salvador. Por ello, la parte escrita del fotograma hace referencia al abismo en el que se encontraba la protagonista, del cual ni el amor de Hipólito pudo salvarla.



Cuadro 6. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

Al llegar a casa de Hipólito, lo primero que hace él es llamar a un doctor para curar a Santa, con la visita del médico se descubre que padece cáncer. “Se trata de

una enfermedad incurable, larga y penosa, dolorosa, que señala un camino de expiación en la vida de la pecadora.”<sup>115</sup> La enfermedad se presenta como la cura del alma de Santa, ya que mediante su sufrimiento físico puede enmendar todos los pecados que cometió desde deshonrar a su familia por haber caído en los engaños de Marcelino, hasta sus últimos días como prostituta. Hipólito fue el salvador, pues si bien no logró que Santa sobreviviera a su enfermedad, sí pudo otorgarle un espacio de arrepentimiento y posterior salvación al enterrarla en Chimalistac cerca de su madre.

El cáncer como enfermedad terminal es una de las particularidades de la historia de Santa, ya que a finales del siglo XIX y principios del XX se asociaba la sífilis con la prostitución. Los médicos mexicanos “estaban convencidos de que las prostitutas eran los ‘banqueros de la sífilis’ y de que los hombres nunca eran los que la contagiaban”.<sup>116</sup> Fue bajo este principio científico que se estableció que la sífilis era un castigo (divino) inevitable para todas las mujeres de la noche. Al mismo tiempo, se pensaba que los hombres podían gozar de su sexualidad sin temer a castigos y enfermedades venéreas.

La enfermedad que le quita la vida a Santa, tanto en la novela como en la película, es un tumor en el útero. Llama la atención el simbolismo utilizado por Federico Gamboa, ya que se puede interpretar que el útero es el órgano destinado para la gestación de un bebé. Sin embargo, en el caso de la protagonista, la sexualidad no tiene fines maternos sino de placer, por lo cual se desarrolla un tumor (aleccionador y moralizante) que acaba con su vida. De acuerdo con Álvaro Vázquez Mantecón, las escenas del quirófano representan “una metáfora sobre la incapacidad de la ciencia para alterar o modificar el destino de una mujer que se había alejado de la tradición, de la vida familiar”.<sup>117</sup> Así pues, las mujeres que caían en el deseo carnal no tenían otra salvación más que la muerte.

---

<sup>115</sup> Sandoval. *De la literatura al cine*, 2005, p. 64.

<sup>116</sup> Núñez. “Mujeres públicas” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 263.

<sup>117</sup> Vázquez. *Orígenes literarios*, 2005, p. 126.

En cuanto a la representación masculina, son cinco los personajes que marcan la vida de Santa: el pianista (Hipólito), el general (Marcelino), el torero (*El Jarameño*) y sus dos hermanos (Fabián y Esteban). A lo largo de la película se da a entender que estos personajes tienen una vida sexual activa fuera del matrimonio, *El Jarameño* e Hipólito dentro del prostíbulo de Elvira, mientras que en el caso particular de Marcelino se trata de un militar que engaña a las mujeres para obtener lo que quiere. Llama la atención que, en ninguno de estos casos, incluso Marcelino, reciben algún tipo de castigo o condena por las acciones que realizan. Ante lo cual, se puede deducir que la sexualidad fuera del matrimonio era condenada únicamente para las mujeres.

Se debe subrayar la figura del torero, pues del catálogo de películas elegidas para el presente estudio, es la única película de esta tesis en la que se menciona tan importante personaje dentro de la cultura mexicana. Al revisar la revista *Jueves de Excelsior*, durante la década de los treinta, se encontró que casi semanalmente se presentaba una reseña en la cual se relataban las hazañas más importantes de la corrida de toros. Igualmente, en diferentes ocasiones se mostraban entrevistas a los toreros más importantes del momento, como la entrevista a Chucho Solórzano, la cual comienza de la siguiente manera:

Poder conversar con un torero sobre temas de su arte sin el tecnicismo profesional significa, ante todo que el diestro en cuestión es, independientemente de sus calidades y aptitudes como tal, un hombre culto e ilustrado, no es tampoco exageradamente frecuente, debido en gran parte a que según el viejo concepto sobre esta profesión se necesitan calidades de temperamento y no calidades intelectivas.<sup>118</sup>

Se rescata esta cita porque se presenta una forma de pensar la masculinidad. A los toreros se les estereotipó como hombres con grandes habilidades físicas y un fuerte temperamento, pero carentes de intelecto, tanto así que el entrevistador se sorprendió por las habilidades que mostró Chucho Solórzano fuera del ruedo.

---

<sup>118</sup> *Jueves de Excelsior*, 28 de enero de 1932.

De manera similar se puede pensar a *El Jarameño*, pues se presenta como un hombre encantador, seductor y varonil, pero que se deja engañar por Santa. Sus habilidades en el ruedo no se trasladan a las decisiones que toma en su vida diaria, por lo tanto, despilfarra su dinero al invitar a todas las prostitutas de la casa de Elvira a tomar en un salón de baile. Además, se enamoró de Santa sin pensar en los riesgos que esto conllevaría y por eso se sorprende cuando regresa a su casa y la encuentra en los brazos del general Marcelino.

Si bien hasta el momento se ha hecho énfasis en la relación de la feminidad con los símbolos religiosos, es importante mencionar que esto no significaba que los hombres no fueran católicos, sino simplemente que su manera de relacionarse con la religión era distinta. Al respecto se puede pensar en la figura del torero, quien antes de salir de su casa para ir a la plaza de toros, le pide a Santa que rece mucho por él. El sentido de este rezo es para pedir por su buena fortuna durante la corrida, a diferencia del caso de Santa, quien reza para pedir perdón por sus pecados.

En la siguiente imagen (cuadro 7), se puede notar que la referencia que se hizo en la película *Santa* de la devoción de los toreros a la Virgen era cierta. La imagen muestra a Pepe Ortiz, quien pareciera estar rezando para que le concediera tener una buena corrida con los toros.



Cuadro 7. Márquez, "Antes de la Corrida", en *Jueves de Excelsior*, México 11 de febrero de 1932.

En este sentido, se puede establecer que la relación del género masculino con la religión es para pedir su protección al momento de realizar una osadía que demuestra su virilidad, como enfrentarse cuerpo a cuerpo con un toro en un ruedo. Por otro lado, la relación de lo femenino con la religión es para pedir perdón por los pecados cometidos. En el caso de Santa, el mayor de sus errores fue la lujuria.

Los hermanos de Santa, Fabián y Esteban, representan una masculinidad que conjuga lo moderno con lo tradicional. Por un lado, ambos son obreros en la moderna Fábrica de Papel de Loreto, por lo cual, su forma de vestir, horarios de comida y descanso, entre otros muchos aspectos, giran en torno a su jornada laboral. La modernidad estuvo vinculada al rápido desarrollo urbano que se experimentó en México durante los primeros años del siglo XX. Entre las décadas de 1900 a 1930, los habitantes de la ciudad aumentaron de 345 mil a 1 millón 29



mil, lo cual significó que la población se triplicó en treinta años.<sup>119</sup> Gracias a estas cifras se puede tener un panorama general de cómo fue el crecimiento en la capital y sus alrededores, mismo que estuvo vinculado con el abandono de las actividades agrícolas y la creciente oferta de trabajos en fábricas.

Así pues, Fabián y Esteban representan una realidad ficticia de muchas personas cuya vida se encontraba dictada por sus labores como obreros. En cuanto al caso particular de la fábrica de Loreto se conoce que para finales del siglo XIX se otorgó un espacio para que lo habitaran sus trabajadores. De esta manera, los obreros construyeron sus propias casas y, además, edificaron servicios sanitarios colectivos, una policlínica, dos campos de futbol y una capilla.<sup>120</sup> La siguiente imagen (cuadro 8) fue tomada de la película *Santa*, en ella se muestran varias personas saliendo de la papelera en la noche, después de una larga jornada laboral.



Cuadro 8. Antonio Moreno. *Santa*, México, 1932.

<sup>119</sup>Gustavo Garzo. "El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988". < <https://estudiosdemograficosyurbanos.colmex.mx/index.php/edu/article/download/751/744> > [Consulta 1 de febrero de 2022].

<sup>120</sup> María Elizabeth Muñoz Gómez. "La vivienda obrera de la fábrica de papel Loreto: Patrimonio industrial de la ciudad de México en peligro de extinción" en *Intervención (México, D.F.)*, < [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-249X2014000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2014000200006) > [Consulta: febrero 22 de febrero de 2022].

Si bien los hermanos son obreros de una moderna fábrica de los alrededores de la ciudad de México, su forma de pensar en la mujer se presenta de manera tradicional. Es decir, consideran que el valor social y moral de su hermana depende de su reputación como virgen. Por ello, al principio de la película se sabe que Santa es apreciada por su mamá y sus hermanos. Cuando la gente del pueblo empieza a rumorar sobre la relación que mantiene con Marcelino, los hermanos comienzan a maltratarla, ya que saben que el honor de su hermana (y, por lo tanto, de su familia) está en duda. Cuando descubren que los rumores sobre Santa eran ciertos, Esteban y Fabián deciden que la única opción es expulsarla de su casa para así resarcir su honor.

Gracias a los hermanos, se conoce una representación de cómo existió una yuxtaposición de valores sociales y culturales. Por un lado, eran hombres que dedicaban su vida a una moderna fábrica de papel, lo cual implicaba que su vida estuviera regida por horarios laborales fijos y recibieran un sueldo por su trabajo. Por el otro lado, también eran hombres cuyos valores tradicionales y religiosos impidieron que continuaran conviviendo con Santa después de conocer que había mantenido relaciones sexuales con Marcelino fuera del matrimonio. Así pues, su vida como obreros les permitió acceder a una forma de trabajo dentro de la modernidad, pero, al mismo tiempo, eran hombres tradicionales que pensaban que el valor moral de la mujer se encontraba en su virginidad.

Por último, la figura de Hipólito representa al salvador de Santa. En su personaje, se muestra a un enamorado que hace todo lo que está a su alcance para liberar a su amada de sus malos pasos. Por ello, en el cuadro 6 se muestra con los brazos extendidos hacia el cielo mientras que Santa, en una postura inferior, se aferra a él. Si bien ambos personajes laboraban en el mismo prostibulario, la figura de Hipólito se presenta como la de un ser amable, mártir y ciego que hace lo que puede para sobrevivir, mientras que Santa es una mujer pecaminosa que vende su cuerpo al mejor postor.

La película *Santa* significó un hito para el cine mexicano. Por un lado, fue el primer filme sonoro elaborado en México que logró cautivar a las audiencias, pues

superaron las dificultades tecnológicas que esto implicaba. Por otro lado, fue un parteaguas en la forma en la que se representaron los personajes de la vida nocturna de la ciudad de México. Como se explica más adelante, los estereotipos de los personajes, valores sociales y representaciones de género se repitieron en casi todas las películas que trataron el tema de la prostitución durante la época del cine de oro mexicano.

### ***La mujer del puerto y el tabú del incesto***

Un año después del estreno y éxito de *Santa*, se dirigió la película *La mujer del puerto*. La trama se basa en la novela *Le Port* del autor francés Guy de Maupassant y en el cuento “Natacha” de León Tolstoi, pero con sus debidas modificaciones, ya que la historia se desarrolla en el puerto de Veracruz.<sup>121</sup> En ella se cuenta la historia de una mujer que es víctima de los engaños de su novio y queda desvalida después de la muerte de su padre, por lo que su único medio de sobrevivencia es la prostitución. Cabe mencionar que, de la lista de películas seleccionadas para analizar en el presente trabajo, ésta es la única historia que no se desarrolla en la ciudad de México, pero se considera que existió una continuidad en la forma en la que se representaron los valores de feminidad y masculinidad. En efecto, pareciera que la razón por la que se decidió desarrollar la historia en el puerto de Veracruz es por la importancia que tiene el mar en el desenlace; sin embargo, los estereotipos de los personajes y el valor social de la mujer dependió de su virginidad.

Gracias a la información proporcionada por Emilio García Riera se conoce que las grabaciones del filme comenzaron el 24 de noviembre de 1933 en los estudios México Films. Además, se estrenó el 14 de febrero del año de 1934 en el cine Regis. La película fue dirigida por Arcady Boytler, la adaptación del argumento fue de Guy Águila y los protagonistas fueron Andrea Palma (Rosario) y Domingo Soler (Alberto Venegas). Alex Phillips fue el encargado de la fotografía, quien ya había ocupado este cargo en la película *Santa*. Es importante mencionar que en este trabajo se analiza la primera versión de *La mujer del puerto*, ya que la historia

---

<sup>121</sup> García. *Historia documental del cine mexicano*, 1993, Vol. 1, p. 104.

de Rosario se volvió a presentar en el año de 1949 bajo la dirección de Emilio González Muriel y, posteriormente, en 1992 por Arturo Ripstein.

Se considera que la trama de *La mujer del puerto* se puede dividir en dos partes. En la primera, se presenta al personaje principal, Rosario, una joven mujer que vive felizmente con su papá, Antonio, en Córdoba, Veracruz. Su novio, Victorio, la convence de tener relaciones sexuales con él con la promesa de que cuando tenga un mejor trabajo y más dinero se casaría con ella. Pareciera que ese fue el último momento de felicidad en la vida de Rosario, porque esa misma noche su padre cae enfermo y cuando va a pedirle dinero prestado a Victorio para la medicina, lo encuentra con otra mujer. Con esto, se hace un escándalo y todos en la vecindad descubren que ya no es una mujer virgen, ante esta deshonra su padre intenta defenderla, pero termina asesinado a manos de Victorio. Así pues, Rosario queda condenada a vivir su destino en soledad y al margen de la sociedad, ante lo cual, la única forma que encuentra de subsistencia es la prostitución.

En la segunda parte de la película se presenta a una tripulación de marinos llegando al puerto de Veracruz para disfrutar su noche libre con fiesta, baile y alcohol. Entre los marinos se encuentra Alberto, un hombre respetado y querido por sus compañeros. Gracias a varias escenas de fiesta, se presenta que la tripulación llega al Salón Nicanor, un lugar donde, además de música y alcohol, trabajan varias prostitutas; entre ellas está Rosario. Al finalizar la noche, Alberto y ella suben a uno de los cuartos del salón y tienen sexo. Después de esto, mientras se visten comienzan a confesarse sobre su pasado y secretos, con lo cual se descubre que ambos son hermanos. Al revelar su incesto, Rosario corre hacia el mar y se suicida, su hermano intenta alcanzarla y detenerla, pero el único rastro que encuentra de ella es su chal a la orilla del mar.

*Santa* (1932) fue la primera película sonora mexicana taquillera, por lo cual, era de esperar que los creadores de *La Mujer del puerto* retomaran algunos elementos de su predecesora para lograr un éxito similar. La gran similitud es que en ambas historias se retrata a una mujer joven e inocente que cede ante las promesas vacías de los hombres. En ambos casos, una vez que sus familiares y

conocidos descubren que ya no son vírgenes, su única forma de sobrevivencia es abandonar su lugar de origen e ir a una ciudad para vender su cuerpo en algún burdel de mala muerte.

Uno de los elementos que llama la atención de los dos filmes es que el encuentro sexual se realiza en medio del campo. La siguiente imagen (cuadro 9) muestra a Rosario acostada sobre la hiedra con los brazos extendidos sobre su cabeza y con los ojos cerrados, mientras Victorio está sobre ella observándola detenidamente. Aunque podría considerarse una escena pudorosa, ya que ambos personajes están completamente vestidos, la expresión corporal de placer de Rosario indica que ya no es una mujer virgen.



Cuadro 9. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

Una vez más, se muestra una similitud entre Santa (cuadro 4) y Rosario, ya que ambas ceden ante los engaños del hombre en un campo idílico y paradisiaco. Así pues, la naturaleza es el escenario ideal para que las mujeres olviden las normas sociales y religiosas y cedan ante sus deseos sexuales. De acuerdo con la investigadora Julia Tuñón, “el cine mexicano pone a la mujer muy cerca de la naturaleza, por su parentesco con el instinto”.<sup>122</sup> La investigadora hace esta relación

<sup>122</sup> Tuñón Pablos. “Mujeres de luz”, 1993, p. 421.

al referirse a la representación natural y divina de la mujer como madre, pero considero que esta misma reflexión sirve para entender por qué el escenario del pecado de Santa y Rosario es el campo. La gran diferencia entre estos personajes y la representación de la madre noble es que no contaban con la aprobación social y religiosa del matrimonio, por lo cual, debían sufrir el resto de sus vidas

En ambas películas se utiliza el vestuario para hacer notar el cambio de vida de las protagonistas. Como se ve en el cuadro 9, Rosario llevaba un vestido color blanco cuando se vio en el campo con su novio, con lo cual se indica al espectador que hasta ese momento era una joven pura. Posteriormente, en la segunda parte de la película se vuelve a presentar a la protagonista, pero como prostituta. La siguiente imagen (cuadro10) pertenece a la segunda sección de la trama y se observa a Rosario caminar por la calle en la noche con un entallado vestido negro.



Cuadro 10. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

El director de la película utilizó la vestimenta de la protagonista para dar a conocer cómo cambió su vida. Al principio, era una joven inocente que portaba un sencillo y campirano vestido blanco, después del engaño de su novio y la trágica muerte de su padre porta un ceñido y escotado vestido negro. Por ello, se puede

distinguir un claro contraste entre los colores y sus significados; por un lado, el blanco como símbolo de pureza; por el otro, el negro como muestra del pecado.

También, con el vestido negro se representa una mujer moderna y cosmopolita. Para empezar, en las escenas del Salón Nicanor la protagonista sobresale por su porte y vestimenta, la cual parece ajena a la representación de una prostituta de Veracruz. Probablemente, esto se deba a los orígenes europeos del director al momento de retratar a su protagonista. Arcady Boytler era un inmigrante ruso que había iniciado su carrera como cineasta y director en su país de origen. La investigadora Jacqueline Ávila señala que “Boytler se asentó en México como cineasta preocupado por producir cine nacional a partir de temas netamente mexicanos”.<sup>123</sup> Si bien en la película se integraron diferentes elementos nacionales e incluso específicamente veracruzanos —como fue la musicalización con sones jarochos—, la realidad es que cuando se trata de la protagonista dista de una representación mexicana.

Además, se está registrado que la actriz Andrea Palma se inspiró en diferentes actrices de Hollywood para interpretar a Rosario. Al momento de ser descubierta por el cineasta Boytler, Andrea se encontraba trabajando como sombrerera de Marlene Dietrich, por lo cual, se encontraba empapada en la forma de actuar de los hollywoodenses cuando se presentó su gran oportunidad en el cine.<sup>124</sup> De acuerdo con Jacqueline Ávila, “la chica moderna construyó su imagen a partir de los íconos de la pantalla —Marlene Dietrich, Clara Bow, Joan Crawford y Louise Brooks—, encarnando un nuevo tipo de mujer mexicana”. En efecto, la representación de Rosario como prostituta evoca a grandes actrices de Hollywood, lo cual significó que, a pesar de ser la historia trágica de una mujer, se presentaba una estética de una moderna mexicana.

Sin duda, es importante que la representación de la chica moderna se relacione con la segunda etapa de la vida de Rosario, pues mientras vive en el

<sup>123</sup> Ávila. “Arcady Boytler” en *Clásicos del cine mexicano*, 2016, p. 61.

<sup>124</sup> Diana Bracho. “El cine mexicano” en *Mexican Studies/Estudios mexicanos*, vol. 1, no. 2, 1985, <<https://doi.org/10.2307/1052047>> [Consulta: 5 de marzo de 2022.]

pueblo con su familia se presenta con una vestimenta más recatada. Este es un modelo que se retoma de *Santa*, aunque en este caso la protagonista porta diferentes vestidos entallados, pero más conservadores, ya que no lleva el escote de espalda de Rosario. Es destacable que en ambos casos la versión que se presenta de una mujer moderna es en las ciudades, por lo cual se puede establecer un vínculo entre una nueva versión de feminidad y la vida urbana.

Se muestran dos modelos similares de representación femenina, pues se trataba de mujeres que vivían en el campo paradisiaco, mismo que tuvieron que abandonar después de haber tenido relaciones sexuales fuera del matrimonio. Es decir, la vida urbana y moderna no fueron factores que determinaran el cambio de su vida y las corrompiera, sino que más bien fue la única forma de subsistencia que encontraron tras haber sido expulsadas del paraíso. Carlos Monsiváis señala que existió una dualidad en las representaciones que se hicieron de la mujer en el cine de oro mexicano, la cual estaba basada en el mito de Eva. El autor presenta que “si es la Caída, tenderá a confundirse con la gran ciudad, una acechancia sospechosamente similar a los accidentes de trabajo. Si es la Gracia, devolverá con su sola presencia la pureza a quien la contempla (su hijo, su esposo, su asesino)”.<sup>125</sup>

En *La mujer del puerto*, el agua se presenta como un símbolo de pureza religiosa. La película dura 76 minutos, pero es notable que solamente en dos momentos claves la protagonista se acerca al agua. El primero sucede en Córdoba mientras Rosario va caminando con su novio por el campo, en algún momento ambos se detienen a tomar agua del río (Cuadro 11). En la imagen se ve a la protagonista tomando agua de la mano de su novio, podría interpretarse que para ese momento ella es tan limpia y pura como el agua que está bebiendo. Posteriormente, es en la misma secuencia cuando se presenta que Rosario cedió a las promesas de su novio y tuvo sexo.

<sup>125</sup> Monsiváis. *Escenas de pudor*, 2018, p. 41.





Cuadro 11. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

El segundo, y último, momento que se ve a Rosario cerca del agua es en la secuencia final cuando se le muestra llorando desesperadamente cerca del mar (cuadro 12). Este fotograma muestra a la protagonista sobre una piedra a la orilla del mar. En esta ocasión, el agua que se muestra es turbulenta, lo cual hace referencia al estado anímico de Rosario, quien se encuentra en crisis tras haber descubierto que había pecado con su hermano. La protagonista aún porta el ceñido y escotado vestido negro con el que se pasaba de manera seductora (cuadro 10); sin embargo, para este fotograma su glamour y compostura habían desaparecido.

En este momento, la protagonista ya sabe que había cometido incesto con su hermano, un marino que había llegado de manera inesperada al puerto de Veracruz. “La modernidad cultural se hizo un elemento clave del filme y está expresada en varios aspectos de la película: la vida de prostituta y el tabú contra el incesto como consecuencias de la modernidad”.<sup>126</sup> Como ya se ha mencionado, la prostitución no fue en sí una consecuencia de la modernidad, sino un resultado inevitable por haber cedido a los deseos del hombre. Sin embargo, el mayor pecado

---

<sup>126</sup> Ávila. “Arcady Boytler” en *Clásicos del cine mexicano*, 2016, p. 59.

de Rosario fue haber mantenido relaciones sexuales con su hermano, lo cual se debió a los peligros de las ciudades.



Cuadro 12. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

La representación de la feminidad en el cine de oro mexicano estaba vinculada a los valores religiosos. De acuerdo con los preceptos judeocristianos, “el agua es un elemento que se ha unido desde siempre a la purificación”.<sup>127</sup> Las investigadoras Laura Rodríguez y Claudia Romero señalan que el rito del bautismo proviene del judaísmo, pero fue con el cristianismo cuando se le otorga al agua una virtud sacrificadora por los pecados.<sup>128</sup> Para la década de 1930, la mayoría de los mexicanos se identificaban como católicos, cabe recordar que tan sólo unos años antes (1926-1929) las fuerzas religiosas se habían enfrentado con el Estado en lo que fue conocido como la Guerra Cristera. Aunque el gobierno de Abelardo L. Rodríguez buscaba implementar un gobierno ajeno a la religión<sup>129</sup>, la realidad es

---

<sup>127</sup> Laura Rodríguez Vindel, y Claudia Romero Mayorga. “La importancia del agua” en *Tecnología del agua*, enero 2007, <[https://www.academia.edu/1829612/La\\_importancia\\_del\\_agua\\_en\\_las\\_civilizaciones\\_antiguas\\_periodo\\_Paleocristiano?from=cover\\_page](https://www.academia.edu/1829612/La_importancia_del_agua_en_las_civilizaciones_antiguas_periodo_Paleocristiano?from=cover_page)> [Consulta 15 de febrero del 2022.]

<sup>128</sup> Laura Rodríguez Vindel, documento citado en línea.

<sup>129</sup> De acuerdo con Enrique Guerra Manzo, los gobiernos posrevolucionarios reconocieron la importancia de delimitar la autoridad que tenían la Iglesia para así afianzar su poder. Se buscó recluir a la Iglesia al ámbito de lo privado y de la doctrina, lo cual significó que durante la década de los veinte y treinta hubiera enfrentamientos entre la Iglesia y el Estado.

que los valores religiosos continuaron vigentes en el ámbito social y cultural. Por esto, se puede asumir que tanto el director como las audiencias reconocieron el valor del agua como símbolo de purificación. En el cuadro 11, ella todavía es una mujer virgen así que puede beber del agua limpia y pura del río. En contraste con el cuadro 12, en el cual se presenta una mujer devastada cuyo único alivio para limpiar sus pecados es mediante el sacrificio de su vida en el mar.

La versión conservadora de la feminidad en *La mujer del puerto* se representa en los personajes de las vecinas. Ellas son un trío de mujeres de edad avanzada que viven en la misma vecindad que Rosario y desempeñan un papel fundamental en la desgracia de la protagonista. Aparecen únicamente durante la primera parte de la película y casi siempre salen las tres juntas, mientras hablan entre susurros de manera juzgona de la vida de sus vecinos. Así pues, ellas representan una feminidad opuesta a la de Rosario, tanto en edad como en la forma tan moralmente rígida en la que viven.

La siguiente imagen (cuadro 13) es una toma de las tres mujeres que observan a la distancia cómo Rosario se pelea con su novio al descubrirlo con otra mujer en su cuarto. El fotograma está compuesto por un fondo oscuro y mediante sombras se resalta su vejez, fealdad y expresiones juzgonas, por lo que las vecinas representan una feminidad opuesta a la de Rosario. La escena se desarrolla durante la noche, lo cual explica su presentación desalineada. Tal vez la forma en la que se presentan a las vecinas también puede significar una burla y crítica por parte del director a estas mujeres de edad avanzada que se la pasan observando y juzgando la vida de los demás. En un lapso de aproximadamente 10 minutos las vecinas emiten distintos juicios sobre la protagonista. El primero es cuando ven al doctor salir de la casa de Rosario, en ese instante le tienen lástima y se preguntan qué será de ella cuando su padre muera. Entre las tres consideran que el novio podría mantenerla, aunque saben que “no tiene madera para casarse”.<sup>130</sup> Las vecinas

---

Enrique Guerra Manzo. “La salvación de las almas” en *Argumentos*, México, Vol. 20, no. 55, sep. /dic. 2007 <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952007000300005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952007000300005)> [Consulta: 3 de marzo de 2022.]

<sup>130</sup> Arcady Boytler, documento en línea citado.

emiten su segunda sentencia cuando ven a Rosario regresar a la vecindad sin la medicina de su padre y recurre a su novio para pedirle dinero. Entre ellas comentan que solamente entre marido y mujer se pueden solicitarse préstamos económicos. El director y guionistas utilizan a estos personajes y sus diálogos como herramientas para representar los grupos conservadores y su doble moral, ya que en cuestión de minutos cambian la compasión que sienten por Rosario a juzgarla por ir a pedirle ayuda a su novio



Cuadro 13. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

Después de estudiar la película, se interpreta que la dinámica de las vecinas era una constante no solamente hacia Rosario, sino que, probablemente, andaban husmeando la vida de todos los vecinos. Sin embargo, emiten su juicio final sobre ella cuando escuchan que había cedido a las falsas promesas de matrimonio, a partir de ese momento la consideran una “mujer manchada”.<sup>131</sup> A continuación, se transcriben algunas partes de los diálogos de las vecinas, esto para conocer la gravedad con la que se percibía en la década de los treinta los actos cometidos por Rosario:

<sup>131</sup> Estas palabras fueron dichas por Doña Lupe, la mujer que está a la izquierda del cuadro 13, cuando impide que su hija fuera a consolar a Rosario durante el velorio de su padre.

- ¡Con razón se le muere el padre!
- Hay que avisar al casero. O se van ellos o nos vamos nosotras.
- Déjala, por culpa suya ha muerto su padre.
- A mí también me da lástima, pero es una mujer manchada y no quiero que te lleves con ella.
- Ni ahora ni nunca la acompañaré a nadie, todos saben lo que es...<sup>132</sup>

Gracias a estos diálogos, se puede tener un panorama general de cómo el valor social y moral de lo femenino se pensaba mediante la virginidad. Por esto, una mujer que había tenido relaciones sexuales fuera del matrimonio debía ser excluida de la sociedad y cargar con la pena de cualquier acontecimiento que le suceda. En el caso de Rosario, su padre se encontraba enfermo antes de que perdiera su virginidad, pero socialmente se le hizo responsable de su muerte. El estereotipo de las vecinas chismosas se repite en otras películas, pero en esta película tienen la característica de ser portadoras de los valores tradicionales y conversadores sobre el lugar de la mujer en la sociedad.<sup>133</sup>

Hacia finales de la década de los veinte y principios de los treinta, el gobierno de Plutarco Elías Calles y sus sucesores Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez estaban en pugna con la Iglesia católica, porque buscaban delimitar su poder social.<sup>134</sup> A pesar de esto, los valores religiosos siguieron rigiendo la vida social de las mujeres, tanto así que en las representaciones que se hicieron en el cine nacional se les condenaba por tener relaciones sexuales fuera del matrimonio. Por esto, se puede establecer que existió un código compartido por gobernantes, cineastas y audiencias, en el cual los valores de la feminidad se vinculaban con la juventud, la inocencia y la virginidad. En consecuencia, los primeros años del cine sonoro mexicano se distinguió por el éxito de dos películas en las que se presentaba la trágica vida de dos prostitutas (Santa y Rosario).

<sup>132</sup> Arcady Boytler, documento en línea citado.

<sup>133</sup> Ávila. "Arcady Boytler" en *Clásicos del cine mexicano*, 2016, p. 63.

<sup>134</sup> Como ya se ha mencionado, durante el gobierno de Plutarco Elías Calles la confrontación entre la iglesia y estado llevó a un enfrentamiento bélico conocido como la Guerra Cristera. Hasta cierto punto, hubo una pacificación armada durante la década de los treinta, pero se continuaron con otras políticas para hacer de México una sociedad más laica.

Lo masculino en *La mujer del puerto* se construye a partir de las relaciones de los hombres con Rosario. Al partir del binomio de oposición entre lo masculino y lo femenino se puede establecer que fueron tres los personajes determinantes en la vida de la protagonista. El primero fue su novio (Victorio), el segundo fue su padre (Antonio) y el tercero fue su hermano (Alberto). Así pues, en esta sección se describe cuáles fueron los valores sociales y culturales que determinaron a estos personajes, ya que estos son representaciones de la forma en la que se esperaba que los hombres mexicanos se comportaran a principios del siglo XX.

La gran lección de la película es que los hombres eran una amenaza para las mujeres. En el caso de Rosario, se presentan dos personajes que la buscaban únicamente por su atractivo físico y juventud cuando aún estaba en Córdoba, Veracruz. Uno de ellos fue el jefe de su padre y dueño de la funeraria, quien en cada ocasión que tenía la veía de manera lasciva y le prometía que si se juntaba con él ya no tendría que preocuparse por el dinero. Aunque se muestra el claro interés sexual de este personaje, no queda claro si quiere a Rosario como su esposa o como su amante. Él representa la primera amenaza para la virginidad de la protagonista, pero tiene poca relevancia en la trama, porque ella nunca cede a sus insinuaciones.

La segunda y más grande amenaza para el bienestar de Rosario viene por parte de su novio Victorio, quien logra convencerla de mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio.<sup>135</sup> Dicho esto, se debe considerar que su personaje representa un tipo de masculinidad en la cual los hombres disfrutaban de seducir a mujeres jóvenes. En la siguiente imagen (cuadro 14) se le muestra seduciendo a otra mujer, sin importarle que días antes había estado en el campo con la protagonista. Esta escena se desarrolla durante los festejos del carnaval, por lo que ambos visten con disfraces. El escenario del carnaval es significativo, ya que es un periodo de premiosidad en el calendario religioso, así pues, Victorio se aprovecha de esto para seducir mujeres. A la mujer se le ve de blanco como un ángel, mientras que Victorio

---

<sup>135</sup> Ya se han mostrado algunas imágenes de la pareja (cuadro 9 y 11), en las cuales se ve a la pareja felizmente caminando por el campo.

lleva una capa oscura, probablemente roja, con la cual se hace referencia al diablo. Con una sola escena el director advierte a las audiencias, principalmente femeninas, que existen hombres que se comportan como el diablo, ya que seducen continuamente a las mujeres.



Cuadro 14. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

Como ya se ha presentado en el apartado de “Las chismosas”, el comportamiento galante de Victorio era conocido por todos; sin embargo, cuando Rosario lo descubre con otra mujer los juicios morales y sociales caen sobre ella. Durante la confrontación de los novios en la vecindad, se escucha a las vecinas sentenciar que no estaban dispuestas a vivir en el mismo lugar que Rosario. En ningún momento se hace un comentario similar sobre Victorio, pareciera no importar el hecho de que él fue quien la sedujo y engañó. En efecto, los hombres podían gozar de su sexualidad, ya que no había una prohibición social o religiosa.

La investigadora Kathryn A. Sloan estudió los casos de raptos del estado de Oaxaca para conocer cómo se conformaban los valores de género entorno a la sexualidad. Gracias a este trabajo, se conoce que en el caso de los hombres su honor y masculinidad aumentaban con el sexo. Por un lado, su hombría aumentaba al ser conocido en la comunidad como seductor. Por el otro, “un hombre que sedujo

y despojó a una joven virgen, pero, también, quiere casarse con ella, elevaba su honor al cumplir su papel como caballero redentor”.<sup>136</sup> En el caso de Victorio, él representa la masculinidad de hombre seductor, pero no de héroe redentor, razón por la cual se le presenta disfrazado como un diablillo coqueto.

En este mismo contexto social, la masculinidad era puesta en duda cuando los hombres fallaban en defender y cuidar el honor de su hija o hermana. En el caso de la película *Santa*, ya se ha explicado cómo los hermanos decidieron expulsarla de la casa, ya que sus actos dañaron el honor y prestigio de toda la familia. En este sentido, el padre de Rosario al enterarse de que su hija había sido engañada por Victorio decidió pelear por el honor de su familia. Por esto, se ve cómo el padre se levanta de su lecho de muerte en un esfuerzo perdido pero digno para confrontar al hombre que había arruinado la vida de su hija.

Si bien en *La mujer del puerto* se presenta una versión melodramática y exagerada de un hombre defendiendo el honor de su hija, la adaptación cinematográfica se basó en los valores sociales y culturales de los mexicanos de principios del siglo XX. En los casos de raptos estudiados por Kathryn A. Sloan, señala que cuando un hombre *desfloraba* a la hija de otro hombre la comunidad esperaba que el padre de ella actuara rápida y públicamente para restaurar su honor y el de su familia.<sup>137</sup> Como lo hizo el padre de Rosario, quien buscó confrontar a Victorio mientras era observado por las vecinas chismosas, sin importarle que estuviera gravemente enfermo. A partir de este contexto social, se entiende por qué se culpa a Rosario por su muerte, ya que su obligación como padre de familia era defender el honor de su hija.

Las reacciones del padre y el novio de Rosario presentan dos versiones de masculinidad. “Mientras, el honor y estima del seductor aumentaba en la comunidad, el padre agraviado sufría un golpe a su honor y reputación porque había fallado para controlar y proteger a los miembros femeninos de su familia”.<sup>138</sup> En

---

<sup>136</sup> Sloan. “Runaway daughters” en *Masculinity and sexuality*, 2012, p. 56.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>138</sup> *Ibid.*



ambos casos, la sexualidad femenina es una cuestión de honor masculina. Es decir, la mujer tiene un papel pasivo sobre su sexualidad, ya que pareciera que ella únicamente se dejó manipular por su novio y al descubrir su engaño, quedó en manos de su padre defenderla.

El último personaje masculino de la película es el marinero Alberto. Como ya se ha mencionado, él aparece en la segunda parte de la trama cuando Rosario trabaja en el puerto como prostituta. Se considera que su personaje tiene una doble función en la película. Por un lado, representa el lado moderno y cosmopolita de México al trabajar como marinero en una gran embarcación rodeado de personas de diferentes nacionalidades. Por el otro, es la persona que, por desconocimiento, lleva a Rosario a cometer su último y más grande pecado, el incesto. Por lo tanto, la masculinidad de este personaje se interpreta mediante estos dos enfoques.

Como ya se ha mencionado, la segunda parte de la película está basada en la novela *Le Port* del autor francés Guy de Maupassant, lo cual implicaba que en su adaptación se recurriera a un gran puerto que permitiera que los hermanos mantuvieran su anonimato. Así pues, el puerto de Veracruz fue el escenario perfecto para que se desarrollara esta trama, ya que había tenido un periodo de industrialización como consecuencia de las políticas del porfiriato. La Dra. Isabel Ortega plantea que la construcción del primer ferrocarril mexicano entre la ciudad de México y el puerto de Veracruz estimuló tanto el comercio como la industria. Por ello, “la posibilidad de movilizar tanto materias primas como la producción (de textiles, azúcar y productos elaborados de tabaco) hacia el interior de la República, convirtieron a Veracruz en una de las principales entidades industriales del país”.<sup>139</sup>

Gracias a diferentes escenas, se sabe que la embarcación en la cual viaja Alberto se llamaba *Tegucigalpa*, con lo cual desde el nombre se indica que se trataba de un barco internacional. Además, al presentarse los diferentes marineros se les escucha hablar con acento argentino, estadounidense, francés y alemán.

---

<sup>139</sup> Isabel Ortega Ridaura. “Auge y declive” en *Terceras jornadas de Historia económica*, México, 2015 <[http://www.amhe.mx/jornadas/ponencias2015/Ortega%20Ridaura%20Isabel-%20AUGE%20Y%20DECLIVE%20DE%20LA%20ECONOM%C3%8DA%20VERACRUZANA%20\(1875-1970\).pdf](http://www.amhe.mx/jornadas/ponencias2015/Ortega%20Ridaura%20Isabel-%20AUGE%20Y%20DECLIVE%20DE%20LA%20ECONOM%C3%8DA%20VERACRUZANA%20(1875-1970).pdf)> [Consulta 23 de marzo del 2022.]

Todos estos elementos fueron utilizados para que la audiencia reconociera el estilo de vida cosmopolita de los marineros, mismo que estaba en sintonía con la industrialización del puerto de Veracruz. Incluso, cuando la tripulación está por llegar al puerto, se presenta un montaje cuyo objetivo es dar a conocer al espectador el desarrollo de dicho lugar. La siguiente imagen (cuadro 15) pertenece a este montaje y se utiliza sonido de maquinaria pesada para reforzar la idea de que Veracruz se encontraba a la vanguardia. En este fotograma se observa a una gran grúa apoyando a un barco que acaba de concluir su navegación, además sobre el puerto hay diferentes herramientas, cajas y cuerdas, con lo cual se da a entender que era un espacio con constante movimiento. Es difícil demostrar en un solo fotograma la importancia que otorgó el director Arcady Boytler al puerto y cómo la maquinaria pesada significaba el crecimiento de la modernidad.



Cuadro 15. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

La forma de relacionarse entre los marineros estuvo representada mediante estereotipos de masculinidad. Para empezar, cuando están en el barco se les presenta a todos alegres y cantando ante la ilusión de pasar una noche de descanso en el puerto, al bajar el capitán les dice como única advertencia que no quería “tratos con la policía”. Posteriormente, ya en tierra se muestran diferentes escenas en las cuales van todos juntos caminando en busca de fiesta, alcohol y mujeres. Algunos

de ellos se detienen en diferentes ocasiones para coquetear con alguna joven que va caminando por la calle y son sus compañeros quienes interceden para que sigan su paso hacia el Salón Nicanor. Una vez que llegan se les presenta alcoholizados y bailando con diferentes mujeres, como se ve en la siguiente imagen (cuadro 16) en la cual se notan las marcas de los besos con el lápiz labial. Estas escenas se presentan con algarabía, sin que se muestre algún juicio moral sobre ellos. Es decir, los marineros son representados dentro de los estereotipos de masculinidad, por lo cual se esperaba que ellos al desembarcar se pusieran borrachos y pasaran la noche con diferentes mujeres.



Cuadro 16. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

Si bien socialmente los hombres gozaban de mayor libertad sexual, el incesto era un tema prohibido para ambos géneros. En la siguiente imagen (cuadro 17) se ve a Rosario y a Alberto abrazados mientras lloran amargamente tras descubrir que eran hermanos. Este es el único momento de la película que la mujer y el hombre se encuentran en igualdad de condiciones, porque para ambos el incesto era algo prohibido y penado por la religión y la sociedad. En las siguientes escenas, se muestra a Alberto desesperado llorando en el suelo, mientras Rosario está absorta observando el vacío. En conclusión, ambos personajes están destrozados por lo que acaban de hacer, ya que no hay forma de remediarlo.



Cuadro 17. Arcady Boytler. *La mujer del puerto*, México, 1934.

*La mujer del puerto* fue una película reconocida por tocar temas prohibidos por la sociedad mexicana de principios del siglo XX. Sin duda, fue innovador presentar la historia trágica de una prostituta de Veracruz, “aunque siguió la estructura inaugurada por *Santa*, el tabú social del incesto la distingue de otras producciones de la industria cinematográfica mexicana”.<sup>140</sup> Llama la atención que a pesar de que presenta estos temas, la película gozó de gran éxito en taquillas, probablemente esto se debió a que la cinta retrataba los misterios y peligros de los bajos fondos.

### ***La mancha de sangre y la censura***

Hasta el momento, se ha explicado cómo se construyeron los modelos de feminidad y masculinidad en dos de las películas pioneras del cine de oro mexicano. Esta representación, a su vez, estuvo conformada por distintos códigos de conducta y símbolos religiosos que delimitaban y condenaban el comportamiento de los personajes femeninos. Una de las principales características de *Santa* y *La mujer*

---

<sup>140</sup> Ávila. “Arcady Boytler” en *Clásicos del cine mexicano*, 2016, p. 67.

*del puerto* es el contraste que se hizo entre la ciudad (lugar para el pecado) y el campo (espacio paradisiaco). Probablemente, el cine no fue el único medio de comunicación que divulgó y fomentó la noción de que la modernidad era un peligro para los valores tradicionales.

Durante la década de los treinta existió un discurso moralizador que advertía sobre los riesgos de las ciudades, particularmente la ciudad de México. De acuerdo con la investigadora Gabriela Pulido, simultáneamente al discurso del gobierno de modernizar y ampliar la zona urbana de la ciudad de México, surgió un discurso de limpieza moral centrado en los sitios de esparcimiento nocturnos.<sup>141</sup> Así pues, ambos discursos se entrelazaron, lo cual significó que en el cine se hiciera una representación de las ciudades como centros nocturnos que otorgaban asilo a las mujeres que habían sido expulsadas del paraíso. Es decir, la vida que se presenta de Santa y Rosario en el campo transcurre durante el día; en contraste, la ciudad únicamente se muestra la vida nocturna.

En el caso de la ciudad de México, el proceso de crecimiento urbano comenzó durante los últimos años del régimen de Porfirio Díaz y se consolidó durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Este proceso se caracterizó porque los políticos y empresario se mudaron a las nuevas colonias de la Roma, Condesa y Juárez. Al mismo tiempo, barrios tradicionales como Peralvillo y La Merced, se convirtieron espacios que albergaban a obreros y trabajadores que migraban del campo a la ciudad en busca de un trabajo asalariado.<sup>142</sup> A grandes rasgos, se puede establecer que el desarrollo urbano se sucedió durante las primeras tres décadas del siglo XX. La rapidez con la que se dio el crecimiento urbano implicó que diversos sectores conservadores se preocuparan por la permanencia de los valores católicos en una sociedad tan cambiante.

Gracias al exhaustivo trabajo realizado por la historiadora María Luisa Aspe, se conoce cómo a finales de la década de los veinte surgieron diversas organizaciones religiosas con la finalidad de purificar a los mexicanos ante la

<sup>141</sup> Pulido. *El mapa "rojo"*, 2016, p. 16.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 38.

amenaza de la modernidad. En 1929, bajo el auspicio del papa Pío XI, comenzó a funcionar la Acción Católica, asociación que invitaba a los fieles a organizarse con el fin de *purificar* a la sociedad.<sup>143</sup> Se dividió en cuatro organizaciones fundamentales: Unión de Católicos Mexicanos (UCM), La Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM), la Unión Femenina Católica Mexicana (UFCM) y la Juventud Católica Femenina Mexicana (JCFM).<sup>144</sup> Ante estas organizaciones, la autora concluye que si bien se habían firmado tratados con el gobierno que limitaban a la Iglesia, la realidad fue que se mantuvo políticamente activa gracias a la colaboración de sus fieles. Esto significó que los grupos católicos contaron con diversas asociaciones, gracias a las cuales tuvieron los medios necesarios para frenar las políticas del gobierno que ellos consideraban ponían en riesgo a la sociedad.

Principalmente, estas organizaciones se centraron en hacer frente a los cambios en materia de educación, ya que las escuelas debían de ser laicas y que se enseñaran los valores nacionalistas. Particularmente, durante el gobierno de Cárdenas, las asociaciones religiosas se mantuvieron más activas ante la modificación del artículo tercero en relación con la educación socialista.<sup>145</sup> Aunque el mayor activismo católico centró sus esfuerzos en la educación, también hubo preocupación por controlar y, de ser necesario, censurar el cine. El 26 de junio de 1936 se publicó la encíclica *Vigilanti cura* de Pío XI. En ella, “el Papa volvía a insistió en un aspecto preocupante para la Iglesia católica sobre el cine de la época: podía servir para la recreación, pero también para la perdición”.<sup>146</sup>

Se entiende que, en este contexto de confrontación política y religiosa, películas como *Santa* y *La mujer del puerto* hayan sido bien recibidas. Como ya se ha señalado, en estas se representan los valores católicos, pues la prostitución y la vida en la ciudad se presentan como una condena para las mujeres que cedan a la

---

<sup>143</sup> La Acción Católica comenzó a funcionar después de que se firmaran los Arreglos de 1929, gracias a los cuales finalizó la guerra cristera.

Aspe. *La formación social*, 2008, p. 144.

<sup>144</sup> Aspe. *La formación social*, 2008, p. 171.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>146</sup> Pulido. *El mapa “rojo”*, 2016, p. 155.

lujuria. Las ventajas de la modernidad se representaron en los personajes masculinos, quienes gracias a su esfuerzo y trabajo contaban con dinero legítimo para pasar una noche de diversión en el salón de su agrado. En sentido opuesto, el lugar idóneo para los personajes femeninos era el campo y solamente debían salir de este paraíso aquellas mujeres que hubieran pecado, es decir, las ciudades fueron los lugares para su decadencia.

Si bien se permitieron las películas sobre prostitutas, éstas siguieron los arquetipos de *Santa*. Es decir, la historia contaba con un discurso moralizador en el cual la muerte se presentaba como un alivio para las mujeres. Dentro de este mundo cinematográfico lleno de representaciones de Santas, llama la atención la película *La mancha de sangre* (1937) por ser uno de los primeros filmes que retaran otro estilo de vida para las prostitutas. La gran diferencia es que en este filme las mujeres no viven en un eterno tormento; al contrario, perciben el sexo como su medio de subsistencia y saben cómo sacar ventaja de la vida nocturna. Un punto a destacar es que la película cuenta con escena de desnudo, razón por la cual fue censurada por muchos años.

Antes de hacer el análisis de la película para entender por qué fue censurada, se considera necesario presentar la ficha técnica. El director de la película fue el pintor Adolfo Best Maugard<sup>147</sup>, Miguel Ruiz realizó el argumento y la fotografía corrió a cargo de Ross Fisher y Agustín Jiménez<sup>148</sup>. Los protagonistas fueron Stella India,

---

<sup>147</sup> Debido a los intereses de este trabajo, únicamente se menciona la faceta como director de Adolfo Best Maugard; sin embargo, se debe mencionar que tuvo una prolífica carrera. Nació en la ciudad de México a finales del siglo XIX, recibió educación gracias a diferentes viajes que realizó por Europa. En el año de 1921 se unió a la Secretaría de Educación Pública como jefe del Departamento de Educación Artística, donde inculcó su propio método de dibujo de “lo mexicano”, el cual influyó a la siguiente generación de artistas como Rufino Tamayo y Abram Ángel. Su método se caracterizó por mezclar diferentes elementos de arte prehispánico y europeo.

Aura García de la Cruz. “El abecedario del arte” en *Relatos e Historias*, México, No. 101. <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-extraordinario-alfabeto-del-arte-un-metodo-que-best-maugard-creo-en-1923>> [Consultado: 23 de agosto de 2022]

<sup>148</sup> Agustín Jiménez fue uno de los fotógrafos mexicanos más prolíficos y reconocidos a nivel internacional. De acuerdo con el investigador Cardos A. Córdova, las fotografías de Jiménez fueron publicadas al mismo tiempo en revistas cubanas que en *The New York Times*. Su trabajo abarca desde publicaciones en revistas ilustradas hasta incursionar en el cine, primero como fotógrafo con fines publicitarios hasta el manejo de cámaras durante las grabaciones. Por ello, el investigador Córdova describe a Jiménez como uno de los más altos exponentes de la fotografía mexicana modernista.

José Casal y H. G. Batemberg. Se filmó en septiembre de 1937 en diversas locaciones de la ciudad y en los estudios de Gabriel García Moreno. Como ya se ha mencionado, fue un filme censurado, por lo cual se estrenó hasta el 25 de junio de 1943 en el cine Politeama<sup>149</sup> y solamente duró 4 semanas en exhibición.<sup>150</sup>

Cabe mencionar que el director Adolfo Best Maugard y el fotógrafo Agustín Jiménez convivieron con el cineasta ruso Sergei Eisenstein, mientras se filmaba la emblemática película *¡Qué viva México!* (1930).<sup>151</sup> El investigador Carlos A. Córdova señala que a partir de ese momento es innegable la influencia que tuvo Eisenstein en los cineastas mexicanos. En el año de 1934 realizaron su primera colaboración cinematográfica con la cinta *Humanidad*, la cual fue bien recibida y elogiada por artistas como Diego Rivera y Miguel Covarrubias. En 1937 filmaron su última colaboración cinematográfica en la ya mencionada cinta, *La mancha de sangre*.<sup>152</sup>

En la película se cuenta la historia de Camelia una prostituta que trabaja en el salón La mancha de sangre. Una noche conoce a Guillermo, un joven foráneo, que acaba de llegar a la ciudad y entra al establecimiento por un poco de comida. Camelia se interesa por él y lo ayuda a pagar por su torta, además, lo presenta con Emilio y sus secuaces, quienes se dedican a delinquir. A lo largo de la película se presenta como Camelia y Guillermo se enamoran, pero deben sortear los obstáculos del bajo mundo. Uno de ellos es Gastón, patrón del prostíbulo que se opone al noviazgo por considerar que Camelia está desatendiendo a sus clientes, por lo cual gana menos dinero. Otro problema es la policía, pues anda tras la banda de Emilio, misma que reclutó a Guillermo para robar joyas. A diferencia de las otras películas, pareciera que esta tiene un final feliz en el que los enamorados logran superar todos los obstáculos y empezar una nueva vida.

Como ya se ha mencionado, *La mancha de sangre* fue una película censurada, lo cual no solamente implicó que no fuera exhibida por muchos años,

---

Córdova. *Agustín Jiménez*, 2005, p.p. 7-15.

<sup>149</sup> Emilio García Riera describe el cine como una “sala segunda” que solía ser un teatro de revista.

<sup>150</sup> García. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 288-289.

<sup>151</sup> Maugard fue nombrado por el gobierno como el censor y supervisor oficial del cineasta ruso, mientras que Jiménez colaboró en la cinta como fotógrafo.

<sup>152</sup> Córdova. *Agustín Jiménez*, 2005, p.p. 242-243.



sino que también se eliminaron escenas y audio. Emilio García Riera presenta que la película fue exhibida en junio y julio de 1943, pero lo que se presentó fue una versión muy mutilada. De acuerdo con este investigador, “en 1942 la Secretaría de Gobernación, por conducto del jefe del Departamento de Cine, Felipe Gregorio Castillo, prohibió la exhibición de la cinta”.<sup>153</sup> Después de estas semanas en el cine, los rollos desaparecieron por cerca de 50 años, hasta que en 1993 se encontraron.

Para este trabajo se estudió la versión que se encuentra disponible en YouTube, misma que pertenece a la Filmoteca de la UNAM, encargada de restaurarla. Al inicio del video, antes de que inicie la historia, se presenta una leyenda en la cual se explica las condiciones en las que se encontraron la película. Ésta llegó al acervo a través del depósito de un particular, al revisarla se descubrió que faltaban el rollo seis del sonido y el rollo nueve de la imagen.<sup>154</sup> Esto implica que a la mitad de la película se vean las imágenes y medio se entienda el diálogo, gracias a unos subtítulos que agregaron los restauradores.<sup>155</sup> El final es más complicado, pues se escucha la trama, pero solamente se ve una pantalla en blanco. Por el sonido se puede interpretar que la trama concluye con una confrontación entre Camelia y Gastón, en algún punto también se escuchan disparos y que interviene la policía. Aunque no se conozca bien qué pasa, se puede interpretar que los novios terminan juntos, ya que lo último que se oye es a Camelia diciendo (probablemente a Guillermo) que podían empezar una nueva vida juntos.

Con lo que se ha presentado hasta el momento, se puede interpretar que la película fue mutilada en dos momentos. El primero en 1943 cuando por decreto del gobierno, se censuraron ciertas partes de la cinta para permitir que fuera exhibida en un cine de segunda categoría.<sup>156</sup> La otra mutilación se dio con el tiempo al perderse los rollos seis y nueve, lo cual implica que los espectadores actuales hagan un ejercicio de imaginación para entender lo que sucede en las partes incompletas.

---

<sup>153</sup> García. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 289.

<sup>154</sup> Adolfo Best Maugard. *La mancha de sangre*, México, 1937, <<https://www.youtube.com/watch?v=0Z01j9svbjg>> [Consulta: 27 de enero de 2022.]

<sup>155</sup> Es importante mencionar que aún con los subtítulos es difícil entender estas secuencias, pues son de color blanco y se difuminan con la imagen.

<sup>156</sup> García. *Historia documental*, 1993, vol. 1, p. 289.

Otro escenario probable, es que la versión que se conserva hasta nuestros días haya sido la misma que se exhibió en 1943, lo cual significaría que desde su primera exhibición se buscó que la audiencia desconociera el final de los enamorados. Así pues, estas características hacen que su análisis sea particularmente difícil. A pesar de todo, es importante mencionar que hay una escena erótica con una mujer bailando desnuda, misma que ha sobrevivido el paso del tiempo. La permanencia de esta escena permite reflexionar que lo que a primera instancia pareciera más censurable, como la escena de una mujer desnuda bailando, se ha conservado, mientras que el final de los enamorados ha quedado en el olvido. Por ello, se puede especular que lo verdaderamente censurable de la película fue la representación de una prostituta con un final feliz, lo cual se distanciaba del arquetipo de feminidad presentado en Santa.

Las representaciones de las mujeres en *La mancha de sangre* se caracterizaron por tener rasgos masculinos. Para empezar, en esta cinta no retomaron los opuestos de campo/ciudad, día/noche y virgen/prostituta. La totalidad de la película se desarrolla en la ciudad de México y desde un inicio las mujeres se presentan como sexoservidoras, por lo que se desconoce cuáles fueron las condiciones de vida que las llevaron a trabajar en el prostíbulo. Por ello, se omiten las trágicas escenas de Santa y Rosario al descubrir que habían sido engañadas por los hombres. En el caso de Camelia y sus compañeras, se representan como mujeres seguras de sí mismas que conocen bien su oficio y se relacionan con los hombres como sus pares. Es decir, se representa a mujeres que viven la prostitución sin culpa o arrepentimiento moral.

Al inicio de la película se presenta en dos ocasiones confrontaciones violentas entre mujeres. La primera escena es una mujer sentada en la barra con hombres a su alrededor escuchándola contar la historia de cómo se peleó con otra mujer, al finalizar el diálogo se sube el vestido para enseñarles un moretón en la pierna. La finalidad de la primera figura femenina de la película es atraer la atención de los hombres contando una historia violenta y usarla como excusa para enseñarles sus piernas. El segundo caso de altercado entre mujeres ocurre en el

mismo salón de baile cuando dos prostitutas se confrontan por la atención de un hombre. En este caso, mediante el montaje y edición el director da a entender que la pelea continua en la calle, la siguiente imagen (cuadro 18) se observa cómo regresa una de ellas después al salón. Se presenta a una mujer llorando, despeinada, con sangre en el labio y con los tirantes de vestido caídos. Es decir, se representa una mujer con rasgos masculinos, pues está dispuesta a perder el *glamour* y pelearse a golpes con tal de defender su lugar. La investigadora Gabriela Pulido señala que en los fotorreportajes se masculinizó a las cabareteras por su tendencia a la violencia.<sup>157</sup> De acuerdo con lo presentado hasta el momento, se puede concluir que esa misma narrativa se utilizó en esta película.



Cuadro18. Adolfo Best Maugard. *La mancha de sangre*, México, 1937.

En este sentido, la película representa con cierto realismo el contexto violento de la vida nocturna, en el cual había constante peleas a golpes entre mujeres. Esta violencia femenina, preocupó a ciertos sectores de la sociedad, pues este era un rasgo que se consideraba únicamente masculino. En el texto “Vida nocturna, mujeres y violencia en la ciudad de México en la década de 1940” se presenta el caso de Juan Torres y la Mimi, trabajadoras del cabaret La Perla. Una noche

<sup>157</sup> Pulido. *El mapa “rojo”*, 2016, p. 192.

terminaron gritándose y jalándose el cabello en una disputa por los favores de los hombres —este caso parece que fue muy similar a la pelea representada en *La mancha de sangre*—. De acuerdo con Martha Santillas, los especialistas y criminólogos señalaban que la violencia femenina era un reflejo de los “impulsos primitivos” de las mujeres en condiciones marginales. No obstante, la investigadora señala que este tipo de violencia entre mujeres no se debió a una falta de “civilidad”, sino a las “circunstancias que incluían disminución moral, rechazo social, falta de protección legal y laboral, además de cadenas de corrupción y abuso por parte de autoridades”.<sup>158</sup> Por ello, se puede establecer que las representaciones de violencia femenina que se presentan en *La mancha de sangre* retrataban una realidad que otras cintas omitieron, ya que una de las particularidades de la feminidad tradicional era asociar a la mujer con lo débil y sumiso.

A diferencia de las dos cintas analizadas anteriormente, esta película se caracteriza por contar con varias mujeres en escena. Si bien se desconoce el nombre de casi todas ellas, su presencia es significativa, ya que aportan credibilidad al salón de baile. Por esto, se presentan pequeñas escenas incidentales —como la de la pelea en la calle— mientras al centro de la trama se desarrolla la historia de amor entre Camelia y Guillermo. En este caso los roles se invierten, es decir, el inocente y foráneo es el novio, mientras que Camelia se representa como una joven mujer experimentada en la ciudad. Así pues, el primer acercamiento entre los protagonistas se da por iniciativa de ella, quien se acerca a al puesto de comida para pagar la torta de él. En este sentido, los roles tradicionales de género se invierten, ya que lo socialmente esperado era que el hombre se acercara a la inocente mujer para pagar por lo que ella necesitara.

Como ya se ha señalado, en esta película se desconoce la historia de origen de Camelia; por lo tanto, desde la primera vez que aparece en cámara se le ve con un ceñido vestido y hablando coquetamente con varios hombres. Al no presentarse el antes (inocente) y después (prostituta) de la protagonista, su ropa no es emblemática como en el caso de Santa o de Rosario. A lo largo de la película se le

---

<sup>158</sup> Santillas. “Vida nocturna” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 301.

muestra con diferentes vestidos unos muy elegantes y otros más sencillos; sin embargo, hay una vestimenta de Camelia que sobre sale del resto. La siguiente imagen (cuadro 19) presenta a la protagonista limpiando su cuarto en ropa interior, medias y una bata transparente. Si bien en este caso se representa a la protagonista haciendo deberes propios de su género, su vestimenta dista mucho de una versión tradicional de mujer. Por lo tanto, una vez más el director reta visualmente los valores conservadores, pues, aunque la protagonista estuviera realizando una actividad cotidiana, como barrer, lo hace con poca ropa evocando su erotismo.



Cuadro 19. Adolfo Best Maugard. *La mancha de sangre*, México, 1937.

En esta secuencia se invierten una vez más los roles tradicionales de género, ya que es la mujer que recibe en su cuarto al novio para seducirlo. Después de que Camelia limpia su cuarto, llega Guillermo y ella lo recibe con un beso en la boca y en ropa interior. A lo largo de la trama, esta secuencia podría pasar desapercibida para el espectador, pues no implica un momento clave de angustia, desesperación o sufrimiento (como lo fue en el caso de Santa y Rosario), ya que el enamoramiento de los personajes continúa. El gran conflicto en esta cinta es el personaje de Gastón, padrote de Camelia, quien por celos golpea a Guillermo y rompe el noviazgo.

Si bien la película fue transgresora por sus escenas con poca ropa y por el intercambio de los roles tradicionales de género, se mantiene la importancia de la religión católica. La gran diferencia con sus antecesoras es que la protagonista no se acerca a Dios para pedir perdón por sus pecados cometidos y su vida como prostituta, sino que reza después de que su noviazgo la hubiera terminado. En la siguiente imagen (cuadro 20) se observa la cabellera y espalda de Camelia, ella está rezando al cuadro del Sagrado Corazón de Jesús. Gracias a esta escena se conoce que, aunque la historia de los personajes femeninos no tuviera un fin moralizador, esto no implicaba que fueron ateos o estuvieran alejados de la religión. Así pues, su rezo es similar al de *El Jarameño*, en *Santa*, quien se acerca a una figura de la Virgen para pedir por su buena suerte durante la corrida de toros.



Cuadro 20. Adolfo Best Maugard. *La mancha de sangre*, México, 1937.

Guillermo es el único personaje de la película que tiene un cambio radical en su forma de actuar y vestir. A continuación, se presentan dos imágenes (cuadro 21) en las cuales se puede notar el contraste en la forma en la que se representa dicho personaje. La imagen del lado izquierdo es la primera toma de Guillermo entrando al salón de baile, como se puede notar para ese momento su mirada es de preocupación y porta un overol propio de un trabajador, probablemente de alguna fábrica. Por la trama, se conoce que acaba de llegar a la ciudad en busca de un

trabajo asalariado, pero no había tenido suerte. La razón por la que entró al salón fue en busca de un poco de comida, pues llevaba días sin comer y aunque no tenía dinero prefería ir a la cárcel que continuar con hambre. Esta historia se la cuenta a Camelia, su salvadora, quien se acerca con la vendedora de tortas a pagar.

En contraste, del lado derecho (cuadro 21) se presenta la última vez en la que entra Guillermo a La mancha de sangre. En esta ocasión entra del brazo junto con Emilio, un delincuente y cliente frecuente del salón, ambos entran seguros y sonriente; además, portan la vestimenta característica de los pachucos.



Cuadro 21. Adolfo Best Maugard. *La mancha de sangre*, México, 1937.

La vestimenta de los pachucos era el *zoot-suit*, el cual se caracterizaba por ser un “saco de solapas anchas, cruzado y largo hasta cinco o diez centímetros por debajo de la cadera, un pantalón con pinzas en la cintura, bombacho en las piernas y ajustado en los tobillos”.<sup>159</sup> En este caso (cuadro 21), el encuadre de la cámara únicamente presenta la parte superior de Guillermo y Emilio, quienes portan algunos de los elementos del *zoot-suit*. Así pues, el cambio de vestimenta de Guillermo se utilizó para indicar a la audiencia que el foráneo inocente había sido sustituido por un delincuente conocedor de la vida nocturna de la ciudad de México.

<sup>159</sup> Fernando Luis Lara. “Para la historia lingüística del pachuco” en *Anuario de letras*, Vol. XXX, 1992, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/654/652>> [Consulta: 12 de abril de 2022.]

El investigador Rodolfo Acuña señala que los pachucos surgieron en Estados Unidos, principalmente en la ciudad de Los Ángeles, a mediados del siglo XX. La mayoría eran jóvenes entre 13 y 17 años chicanos a se organizaban en grupos dependiendo del barrio al que pertenecieran, pero en general se identificaban por su vestimenta, tatuajes, peinados y por comunicarse en caló.<sup>160</sup> Acuña señala que en la prensa estadounidense se los prestaba como grupos delictivos o mafiosos, pero que no hay evidencia histórica que fundamente estas notas rojas.<sup>161</sup> Como se puede observar, en la cinta *La mancha de sangre* se mantuvo este estereotipo del traje *zoot-suit* con la vida delictiva.

Durante la década de los cuarenta, diferentes películas retomaron la figura del pachuco. Por lo tanto, estuvo presente en diversos géneros, desde el de cabaret (en el cual se presentaba como figura delictiva a la que había que tenerle miedo) hasta en comedias. En este sentido, la figura del pachuco fue retomada y mitificada en la carismática representación del comediante Germán Valdéz con su emblemático personaje de *Tin-tan*.<sup>162</sup> Debido a los intereses del presente trabajo, se omite el análisis de los personajes masculinos en las cintas cómicas; sin embargo, se reconoce su importancia en la caricaturización del pachuco.

## Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo se ha analizado las representaciones masculinas y femeninas de tres películas mexicanas emblemáticas de la década de los treinta.

---

<sup>160</sup> “El caló era el idioma del barrio, resultado de la mezcla de español, inglés, español antiguo y palabras adaptadas por los mexicanos de la frontera.”  
Acuña. *América ocupada*, 1972, p.251.

<sup>161</sup> Para conocer más sobre los pachucos, sus orígenes, persecución y sometimiento en Estados Unidos, se recomienda la lectura del libro de Rodolfo Acuña, *América ocupada, los chicanos y su lucha de liberación*, México, 1972, 341 p.

<sup>162</sup> Germán Valdéz fue uno de los actores cómicos más reconocidos de la Época de Oro del cine mexicano. Se caracterizó por usar vestimenta de pachuco, la cual consistía en pantalones holgados hasta la cintura, una camisa de cuello grande, corbata, garabina, sombrero y zapatos bicolor. Su personaje de *Tin Tan* era alegre y bondadosos, lo cual contrastaba con la representación de pachucos de los melodramas prostibularios analizados en esta tesis.



Las lecciones moralizantes de *Santa* y *La mujer del puerto* muestran la forma en la que se imaginaba a las prostitutas. En general,

las mujeres dedicadas a esos oficios solían vivir en condiciones sociales bastante adversas: desprotegidas por las leyes laborales, explotadas y discriminadas social y moralmente, generalmente carentes de instrucción escolar, originarias de provincia y sin más redes sociales que las establecidas en sus empleos.<sup>163</sup>

Si bien durante esta década existieron otras oportunidades de empleo para las mujeres como secretarias, maestras o enfermas, la realidad es que la mayoría de estos puestos eran ocupados por mujeres de clase media.<sup>164</sup> Por ello, el comercio sexual fue un medio de subsistencia para muchas mujeres, aunque esto significaba quedar al margen de la sociedad.

En la introducción de este capítulo se señala que la década de los treinta significó el final de un periodo de casi setenta años, en los cuales la prostitución se consideró como un *mal necesario*, por lo que fue permitida por las autoridades capitalinas. En el año de 1937 el Reglamento de la Campaña Antivenérea sustituyó al reglamento de la prostitución, a partir de ese momento se prohibieron los espacios donde se ejercía la prostitución para impedir la práctica de lenocinio. Fue hasta mayo de 1939 cuando se lograron desalojar estos espacios tras la aprobación del Senado de la República del nuevo reglamento, mismo que sería publicado en el Diario Oficial el 8 de febrero de 1940.<sup>165</sup> Aunque hubo un decreto gubernamental para abolir la prostitución, la realidad fue que se siguió su práctica, pero de manera *oculta*. Es decir, en la década de los cuarenta se estableció un nuevo sistema de corrupción que involucraba a la policía, los lenones y a las prostitutas. En el siguiente capítulo, se analizan tres películas en las cuales se representa esta nueva forma de ejercer la prostitución.

<sup>163</sup> Santillas. "Vida nocturna" en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 290.

<sup>164</sup> En el texto ya citado de Martha Santillana se explica cómo estos trabajos quedaron reservados para mujeres de clase media que sabían leer y escribir, mientras que las de clase baja continuaron en el trabajo doméstico o fabril, mismos que eran poco redituables.

<sup>165</sup> Bailón. "La explotación de la prostitución" en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 186.

El estudio inicia con *Santa* (1932) película basada en la novela homónima de Federico Gamboa, cuya historia presenta la vida trágica de una mujer que cedió a las insinuaciones sexuales de un hombre sin estar casada. En esta cinta se exhibieron los primeros arquetipos de feminidad y masculinidad en la vida nocturna de la ciudad de México. Se considera que el parte del éxito de la película se debió a que en ella se representaron los valores tradicionales y católicos cercanos a la cultura mexicana. Si bien en primera instancia podría parecer vanguardista la trama de una prostituta, la forma aleccionadora y moralizante en la que se trata la vida de protagonista es sumamente conservadora, tanto así que la única forma de liberarse de sus pecados carnales es la muerte. En lado opuesto, están los personajes masculinos, mismos que tienen mayor libertad sexual, sin que pese sobre ellos ningún castigo social o moral. En el caso del pianista, se presenta como un mártir por sacrificar todo por su amada Santa. En cuanto a los hermanos, ellos representan un lado moderno por ser obreros de la fábrica de papel Loreto, al mismo tiempo que mantienen una visión tradicional sobre el valor de la mujer y su virginidad.

En *La mujer del puerto* (1934) se retomaron algunos de los estereotipos previamente presentados en *Santa*. En este caso, se hizo un análisis de la importancia de la vestimenta de la protagonista, Rosario, y la importancia del agua como símbolo de purificación religiosa. Así pues, mediante el análisis de ambas películas se concluyó que los personajes femeninos eran juzgados mediante valores tradicionales de la religión católica, misma que otorgaba un alto valor a la virginidad de la mujer. Tanto Santa como Rosario fueron expulsadas del campo paradisiaco y el único lugar donde encontraron refugio fue en la caótica modernidad de la ciudad como prostitutas. En ambos casos, la ciudad se representa como un espacio de decadencia y tragedia, por lo cual lo único que se conoce es la vida nocturna. De acuerdo con esta representación, los valores de la modernidad y la ciudad eran propios de una prostituta, cuya única salvación era una muerte trágica.

Los personajes masculinos de ambas películas son representados con otros valores. En general, ellos se desenvuelven en las ciudades sin que represente un riesgo a su honor, incluso pueden gozar de la vida nocturna sin preocuparse. En el

caso del hermano de Rosario, se trata de un marinero que incluso se esperaba que se emborrachara y fuera con una prostituta para pasar su noche de descanso. Es decir, su masculinidad se reafirma y respeta con este estilo de vida. En la historia de *La mujer del puerto* la innovación y tabú fue la presentación del incesto entre hermanos. En este caso, el desenlace tan fatídico se debió al anonimato brindado por el puerto de Veracruz, pues ambos hermanos fueron incapaces de reconocerse. Por lo tanto, esta película, además de contar una historia moralizante sobre lo terrible que es para una mujer ceder a los deseos sexuales, con el incesto enfatiza los peligros de la modernidad.

Así pues, estas dos cintas fueron emblemáticas y exitosas porque representaron en la pantalla grande los valores sociales y culturales de ciertos sectores década de los treinta. Para este momento, se mantuvieron las fricciones entre Estado e Iglesia derivadas de la guerra cristera, para el año de 1929 se organizó la Acción Católica bajo el auspicio del papa Pío XI. A grandes rasgos, se puede establecer que hubo confortaciones (no violentas) entre diferentes asociaciones católicas y el gobierno por el control de la educación. En este contexto, se puede distinguir la importancia de los valores religiosos dentro de la sociedad, a pesar de los esfuerzos del gobierno por limitar su injerencia en la educación. Por lo tanto, no sorprende que dos de las películas más emblemáticas del cine mexicano presenten una historia moralizadora sobre cómo se deben comportar las mujeres.

El capítulo termina con el análisis de la película *La mancha de sangre* (1937), pues fue una de las primeras cintas que se atrevió a representar de manera innovadora los roles de género. La gran diferencia entre la protagonista, Camelia, y Rosario o Santa, es que ella no vive con dolor y pesar sus estilos de vida; al contrario, se representa la prostitución casi como un oficio más. Además, las prostitutas son representadas con rasgos masculinos, como lo es la violencia y el alcoholismo sin arrepentimiento. El conflicto de la trama es superar los obstáculos para que Camelia pueda vivir felizmente con su novio. Por culpa de la censura, se desconoce bien cómo termina la película, pero por el diálogo se puede inferir que la historia de Camelia no termina en tragedia, sino que se presenta un futuro

prometedor al lado de su novio. En cuanto al novio, su personaje también reta los valores tradicionales de masculinidad, ya que se representa como un inocente foráneo que necesita de los cuidados de Camelia para superar las adversidades de vivir en la ciudad de México.

Si bien *La mancha de sangre* podría haber sido un parteaguas en la forma de representar la vida nocturna sin un final trágico, la censura hizo que fuera prácticamente imposible que fuera conocida. En este capítulo se estudiaron tres películas protagonizadas por mujeres que tratan el tema de la prostitución. Aunque los valores y formas de representarlas fueron tan distintas que implicaron que de estas historias dos fueran exitosas y emblemáticas en la historia del cine mexicano, mientras que la censura y mutilación de la última cumplió tan bien su cometido que incluso 80 años después es complicado analizarla. Por lo tanto, se puede concluir que, a pesar de los cambios promovidos por los gobiernos posrevolucionarios, los valores católicos continuaron socialmente vigente, particularmente en el caso de las representaciones cinematográficas de las mujeres. En cuanto a los hombres, la modernidad en ellos no era una amenaza, al contrario, les permitía llevar una vida placentera, en la cual su masculinidad era reafirmada por su sexualidad, su capacidad de tomar y por la variedad de oficios que desempeñaban en la ciudad (ya fueran legales o ilegales).

Hasta el momento se han analizados tres melodramas producidos, dirigidos y proyectados durante la década de los treinta en México, todo ello con el propósito de conocer los valores y códigos de representación de lo femenino y masculino. En general, se puede establecer *Santa* y *La mujer del puerto* fueron melodramas cuya historia tuvo como objetivo presentar a las audiencias, principalmente femeninas, de los peligros de ceder a la lujuria. En contraste, la historia de *La mancha de sangre* presenta a la prostitución como un medio de subsistencia, por lo tanto, no cuenta con una lección moralizante. Se ha señalado que esta forma de representar la vida nocturna fue opuesta a los códigos morales de la época, razón por la que *La mancha de sangre* fue fuertemente censurada. Además, se ha presentado que durante la década de los treinta empezaron las primeras reformas al Código Penal de la ciudad

de México para abolir la prostitución reglamentaria, lo cual modificó el comercio sexual capitalino. En el siguiente capítulo, se analiza cómo estos cambios a la ley modificaron la forma en la que se representó la vida nocturna de la ciudad de México en el cine.



## Continuidades y rupturas: representaciones de lo femenino y masculino en melodramas prostibularios de la década de los cuarenta

Durante la década de los cuarenta hubo varios cambios tanto nacionales como internacionales que favorecieron económicamente a México. La década comenzó con la presidencia de Manuel Ávila Camacho, quien bajo la bandera de unidad y conciliación aprovechó el estado de emergencia internacional producido por la segunda guerra mundial para fortalecer su gobierno.<sup>166</sup> En este periodo, varias industrias crecieron y se fortalecieron como consecuencia de las políticas internacionales y del gobierno mexicano, una de las más favorecidas fue el cine. Por lo tanto, al comienzo de los años cuarenta la época de oro del cine mexicano se encuentra en pleno apogeo, con un *star system* establecido con grandes actores como María Félix, Dolores del Río, Pedro Infante y Jorge Negrete.<sup>167</sup>

Las películas analizadas en este tercer capítulo fueron realizadas en un periodo favorable para la industria, por lo tanto, cuentan con elementos de mayor calidad visual, estética y de sonido, a diferencia de las cintas de la década de los años treinta. Si bien es evidente el avance tecnológico y apoyo económico con el que contaban, cabe cuestionarse si también hubo un cambio o evolución en la forma en la que se representaron los personajes femeninos y masculinos en los melodramas prostibularios. El objetivo de este capítulo es analizar la forma en la que se presentaron los roles de género en tres películas emblemáticas: *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1949) y *Trotacalles* (1951). Se parte de la tesis de que los valores tradicionales y religiosos fueron válidos para las mujeres, mientras que los hombres eran los únicos que podían habitar la modernidad sin esperar un final trágico. Se considera que los modelos de feminidad presentados en *Santa* y *La mujer del puerto* continuaron vigentes; sin embargo, los valores nacionalistas ocuparon un lugar importante dentro de la trama. Así pues, en este capítulo se estudia cómo la feminidad y masculinidad se representaron y relacionaron con la religión, modernidad y nacionalismo.

<sup>166</sup> Tuñón. *Mujeres de luz*, 1998, p. 44.

<sup>167</sup> Carlos Monsiváis. "Las mitologías del cine mexicanos", *Inter medios*, junio-julio, 1992.

Como ya se ha mencionado, la década de los cuarenta fue una de las más prolíficas en la historia del cine mexicano, pero debido a los intereses y limitantes del presente trabajo se decidió presentar un análisis profundo de tres películas emblemáticas. Las películas seleccionadas son melodramas que presentan la vida de tres mujeres de la ciudad de México que por diferentes motivos terminaron dedicándose a la prostitución. En el caso de *Las abandonadas* (1945) y *Salón México* (1949), son cintas dirigidas por Emilio *el Indio* Fernández, quien hasta la fecha es reconocido como uno de los directores mexicanos más importantes. Por último, el capítulo concluye con el análisis de *Trotacalles* (1951), ya que fue una de las primeras películas mexicanas dirigida por una mujer, Matilde Landeta. Esta cinta se analiza con el propósito de conocer si hubo diferencias en la forma de pensar y representar a los personajes femeninos desde la perspectiva de una directora.

Cabe mencionar que para la década de los cuarenta cada vez fueron más comunes y exitosas las películas de cabareteras. Si bien en este género cinematográfico se retoma el tema de la prostitución, son cintas que cuentan con sus propios códigos visuales y estéticos en la forma en la que se representa la vida nocturna. Las protagonistas eran conocidas como las *exóticas*, visualmente eran mujeres despampanantes que distaban de la representación tradicional de actrices como María Félix o Dolores del Río. En este sentido, la estética y forma de bailar de Tongolele se convirtió en una de las más emblemáticas del cine de cabaret. Sin duda, el género de cabaret fue uno de los más exitosos en presentar una versión exacerbada sobre la vida de las bailarinas, delincuentes y todo lo que implicaba la vida de nocturna, pero su estudio supera los intereses del presente trabajo.<sup>168</sup>

En años recientes el cine ha adquirido relevancia como fuente histórica, por lo cual se han realizado una gran variedad de investigaciones sobre este tema. Para las finalidades de este trabajo se rescatan a tres autores: Julia Tuñón, Carlos

---

<sup>168</sup> Para conocer más sobre este tema se recomienda el libro: *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos de la ciudad de México (1940-1960)* coordinado por Suana Sosenski y Gabriela Pulido. En este libro se encuentra un capítulo titulado "Vampiresas" de Martha Santillán, en el cual se estudia la representación de la mujer fatal, erótica y devoradora de hombres en el cine de la década de los cuarenta y cincuenta. Para conocer el caso particular de Tongolele y su importancia tanto en el cine como en los medios impresos, se recomienda la lectura del capítulo "Exóticas" de la investigadora Gabriela Pulido.

Monsiváis y Ricardo Pérez Monfort, pues, sus trabajos son claves para entender cómo fue utilizado el cine como una herramienta de difusión de la cultura nacionalista durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1940-1952). Una de las características de estos tres autores es que desde diferentes perspectivas (historia, crónica y estudio de género) presentaron trabajos sobre la compleja relación entre cine, sociedad, cultura y nacionalismo que se desarrolló durante la época de oro del cine mexicano.

Para empezar, Carlos Monsiváis fue uno de los intelectuales mexicanos más prolíficos e interesados por estudiar cómo se representó la cultura mexicana en el cine, razón por la cual sus ensayos abarcan una gran diversidad de temas. En su artículo “Las mitologías del cine mexicano” hace un recuento de todos los escenarios y fórmulas que se repitieron en las películas para garantizar el éxito en taquillas. Un elemento clave era que se retratara lo moral, lo cual define como todo aquello que era admitido por la Iglesia, el Estado y la familia.<sup>169</sup> Si bien este es un ensayo breve, es de gran utilidad para tener un panorama general sobre los diferentes valores morales e inmorales que eran aceptados socialmente y cómo fueron representados en el cine. Por otro lado, en el libro *Escenas de pudor y liviandad* se presenta una serie de ensayos en los cuales el autor reflexiona sobre la cultura urbana y los espectáculos nocturnos. En general, en estos ensayos se cuestionan temas como el machismo, la mujer, el baile y el indigenismo, entre muchos otros. Para este tercer capítulo se utiliza el análisis que realizó Monsiváis sobre los códigos culturales representados en las películas con temática de cabaret para entender la dualidad entre pudor y liviandad. Si bien el autor no habla propiamente de representaciones de género, su forma de estudiar el cine presenta un punto de partida para entender cómo los medios masivos de comunicación moralizaron a la población mediante la estigmatización de la vida nocturna.

Por otro lado, los trabajos de Ricardo Pérez Montfort se centran en el estudio la cultura nacionalista implementada por los gobiernos posrevolucionarios y el uso del cine como herramienta de difusión. En el libro *Estampas del nacionalismo*

---

<sup>169</sup> Carlos Monsiváis. “Las mitologías del cine mexicanos”, *Inter medios*, junio-julio, 1992.



*popular mexicano* el autor reflexiona cómo la cultura nacionalista pretendía la difusión de diferentes estereotipos de “lo mexicano”. Desde la década de los veinte se empezaron a difundir diferentes modelos de cómo se vestía, hablaba y se veía el mexicano por excelencia, pero fue hasta la década de los cuarenta cuando se consolidaron estos símbolos. Por lo tanto, “el cine, la prensa y la radio explotaron sin piedad al charro, a la china y al jarabe tapatío”.<sup>170</sup> Estos símbolos nacionalistas hacían referencia a una añorada vida en el campo, misma que contrastaba con el vertiginoso crecimiento urbano de mediados del siglo XX. Las películas analizadas en este capítulo representan en sus personajes estos ideales nacionalistas. Particularmente, en el caso de las películas dirigidas por Emilio Fernández (*Las abandonadas* y *Salón México*) se exhibe una clara admiración a la Revolución Mexicana y a los avances sociales y culturales que se lograron gracias a ésta. Así pues, los trabajos de Pérez Monfort favorecen la interpretación de los símbolos nacionalistas representados en los personajes masculinos de las películas de la década de los cuarenta.

A lo largo de este trabajo en diferentes ocasiones se han referenciado los estudios de Julia Tuñón sobre el cine mexicano, esto debido a la cercanía con el análisis de las películas para conocer las formas en las que se representaba los valores de lo femenino y lo masculino. Por ello, en este capítulo se retoma a la autora, principalmente su libro *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, pues, como ya se ha señalado, en este capítulo se analizan dos películas de dicho director. Julia Tuñón realiza un extenso análisis de todas las películas de Emilio el Indio Fernández, ante lo cual concluye que su representación de personajes femeninos se vincula con la naturaleza, mientras que los masculinos se asocian con la cultura. En el presente trabajo se comparte la tesis de Julia Tuñón de que existió una oposición entre la forma de representar a las mujeres y a los hombres en el cine; sin embargo, mi aportación es plantear que esto se debió a que el comportamiento de ellas era mediado por la moralidad religiosa y valores tradicionales, mientras que a ellos se les pensaba como seres capaces de

---

<sup>170</sup> Pérez. *Estampas de nacionalismo*, 1994, p. 129.



experimentar la vida moderna y urbana. A pesar de esta diferencia, este libro es fundamental para analizar e interpretar la forma en la que *El Indio* Fernández representó a las mujeres en el cine.

El periodo de estudio de este tercer capítulo abarca las presidencias de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952), mismas que se caracterizaron por solidificar la relación entre el gobierno y la industria cinematográfica. Durante estos años influyeron diferentes factores que favorecieron el crecimiento del cine mexicano no sólo a nivel nacional, sino que incluso se estableció como uno de los mayores productores de cine de habla hispana en el mundo. Por ello, en este apartado se hace un breve recuento de los elementos tanto nacionales como internacionales que permitieron el establecimiento de la época de oro del cine mexicano.

En cuanto al ámbito internacional, el contexto y políticas que se desarrollaron a raíz de la segunda guerra mundial beneficiaron a la industria cinematográfica mexicana. Para empezar, el gobierno norteamericano pretendió disminuir la influencia de los nazis, por lo cual aplicó diferentes políticas culturales y económicas que beneficiaran a algunos países estratégicos de América Latina. En agosto de 1940 se estableció la *Office of Inter-American Affairs* (OIAA), cuya misión era coordinar políticas que garantizaran la alianza de Latinoamérica en sus esfuerzos de lucha contra los nazis. Como México se pronunció aliado de Estados Unidos, se benefició de estas políticas, mientras que Argentina<sup>171</sup> sufrió las consecuencias de mantener una política de neutralidad. Por ello, Estados Unidos proporcionó a México cintas vírgenes para sus películas, a pesar de la escasez de este material como consecuencia de la guerra. Por el contrario, en el caso de Argentina se suspendió el envío de dicho material, lo cual provocó el hundimiento de su industria cinematográfica.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> País que representaba la competencia cinematográfica más grande de México para el mercado de habla hispana.

<sup>172</sup> *¡Américas unidas!* 2012, 315 p.

Además, el conflicto bélico implicó que España dejara de producir películas, lo que significó menor competencia comercial para las cintas mexicanas. Para tener una idea más clara de la situación tan ventajosa de México frente a sus dos grandes competidores de cintas en castellano: España y Argentina, se presentan cifras de las películas producidas durante el año de 1943. En este año en México se realizaron 70 filmes (23 más que el año anterior), en España se elaboraron 53 cintas (misma cifra de películas elaborada en México 5 años atrás, es decir, en 1938), mientras que en el caso de Argentina su producción se redujo a 36.<sup>173</sup> En efecto, el contexto internacional producido por la guerra en Europa favoreció el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana.

En cuanto a las políticas nacionales, el presidente Manuel Ávila Camacho reconoció la importancia del cine como herramienta de difusión cultural. Por lo tanto, para el año de 1942 se estableció el Banco Cinematográfico, cuya finalidad era facilitar créditos a los productores y así fomentar el cine nacional. La investigadora Dolores Tierney señala que al ser una agencia del gobierno únicamente se apoyaron a las películas que promovieran una imagen positiva y unificada de México.<sup>174</sup> Así pues, se vinculó la industria cinematográfica con la cultura nacionalista, en la cual se promovía a las “figuras representativas del folklore nacional”; es decir, se exalta la figura del indio, la china poblana y se mitifica la Revolución Mexicana.<sup>175</sup> “El surgimiento del sistema de estrellas en México explotaría este estereotipo hasta el cansancio, con filmes al estilo de *María Candelaria* (1943) o el mismo *Tizoc* (1956)”.<sup>176</sup>

El investigador García Riera presenta que una de las razones por las cuales el cine mexicano tuvo tanto éxito fue por su capacidad de contar historias que se adecuaban a los gustos populares.<sup>177</sup> Si bien es innegable la gran capacidad que tuvieron los adaptadores, guionistas y directores para contar melodramas y comedias de interés popular, se debe mantener presente que el éxito no fue sólo

<sup>173</sup> García. *Historia documental*, 1993, Vol. 3, p. 7.

<sup>174</sup> Tierney. “Presencias remanentes” en *Nationbuilding en el cine*, 2015, p.250.

<sup>175</sup> Pérez. *Expresiones populares*, 2007, p. 305.

<sup>176</sup> Pérez. *Estampas de nacionalismo*, 1994, p. 173.

<sup>177</sup> García. *Historia documental*, 1993, Vol. 3, p. 7.

por dicha capacidad, pues el gobierno favoreció la producción y exhibición de aquellas cintas que promovieran los estereotipos nacionalistas. Al respecto, el investigador Ricardo Pérez Montfort demuestra que los estereotipos de “lo típico mexicano” fueron elaborados desde la perspectiva de una élite que distaba mucho de la realidad que vivían los indígenas.<sup>178</sup> Por lo tanto, se establece que además de la gran capacidad de los cineastas mexicanos, hubo una gran diversidad de factores nacionales e internacionales que permitieron el apogeo del cine mexicano durante la década de los cuarenta.

En cuanto al tema de la prostitución, el 9 de abril de 1940 quedó oficialmente abolida la prostitución reglamentaria. A partir de ese momento, las autoridades clausuraron las casas de citas y de huéspedes que estaban en sus registros. Las más afectadas por la prohibición fueron las matronas, ya que se convirtieron en un blanco fácil de persecución de las autoridades. La investigadora Fabiola Bailón explica que durante el periodo de comercio sexual tolerado las matronas fueron percibidas como las negociadoras; “por lo tanto, serán las primeras en ser identificadas como explotadoras, acusadas y perseguidas por el delito de ‘lenocinio’.”<sup>179</sup>

En efecto, el cambio en el código penal modificó el comercio sexual de la ciudad de México, ya que el oficio de la prostitución continuó vigente; sin embargo, mientras las matronas eran perseguidas por las autoridades, surgió una nueva figura que ocupó su lugar, los lenones o explotadores varones. Por lo tanto,

después de 1940 se observa una gran dispersión de la prostitución, que va a llevar a muchas mujeres a tomar medidas desesperadas y caer con mucha mayor facilidad en manos de los padrotes, a sumarse a las labores cabareteras, a ser presa fácil de las extorsiones de la policía, a vivir el acoso y las violencias que conlleva estar en la calle día con día, a buscar espacios alternativos como los restaurantes, bares, salones de baile, salones de

---

<sup>178</sup> Pérez. *Expresiones populares*, 2007, p. 300.

<sup>179</sup> Bailón. *Prostitución y lenocinio*, 2016, p. 174.

belleza y casa de huéspedes, con una consecuente agravamiento de la clandestinidad y la vulnerabilidad.<sup>180</sup>

Como se analiza en este trabajo, la transformación del comercio sexual metropolitano fue fuente de inspiración para los cineastas mexicanos. A partir de los cuarenta, la prostitución se presenta como un oficio clandestino, por lo cual a su alrededor surgen redes de corrupción en las que participan las autoridades, los padrotes y las sexoservidoras. Así pues, en este capítulo se estudian la forma en la que se representó esta cambiante vida nocturna, así como la manera en la que se retrataron a los personajes femeninos y masculinos.

### ***Las abandonadas y el progreso de la Revolución***

La primera película que se analiza en este capítulo lleva el nombre de *Las abandonadas* y fue estrenada en 1945. Se eligió esta cinta por considerarse como representativa para el cine de oro mexicano, ya que es la primera cinta que aborda el tema de prostitución desde la perspectiva del equipo cinematográfico liderado por el director Emilio Fernández<sup>181</sup>. La cinta que se caracteriza por retomar el mito de la Revolución Mexicana para plantear temas como el progreso político y social que sucedieron como consecuencia de la guerra. Una de las particularidades de esta película es que plantea la posibilidad de que “los de abajo” escalen socialmente gracias a la educación que el Estado les brindaba.

*Las abandonadas* fue la tercera cinta dirigida por Emilio Fernández, pero fue la primera que retrata el tema de la prostitución en la ciudad de México. En el año de 1943 se estrenó como director con las películas *Flor Silvestre* y *María Candelaria*. A partir de ese momento, reunió “un equipo de lujo formado por él mismo, el

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>181</sup> Emilio Fernández es uno de los directores mexicanos más reconocidos del siglo XX. Comenzó su carrera en el medio artístico en el año de 1934 protagonizando la película *Janitzio* de Calos Navarro. Para 1937 realizó el guión y protagonizó *Adiós Nicanor*, cinta dirigida por Rafael Portas. En 1941, logró estrenarse como director con *La isla de la pasión*. La investigadora Julia Tuñón señala que durante la década de los cuarenta Fernández perfecciona y depura su estilo, por lo tanto, fue el periodo en el que realizó sus películas más galardonadas. A partir de la década de los cincuenta, se estereotipia y comienza a repetir su estilo. En general, su cine tuvo el objetivo de crear una conciencia de nacionalidad.

Tuñón. *Los rostros de un mito*, 2000, p.p. 19-25.

fotógrafo Gabriel Figueroa<sup>182</sup>, el argumentista Mauricio Magdaleno y los intérpretes Dolores del Río, importada de Hollywood, y Pedro Armendáriz”.<sup>183</sup> Este exitoso equipo se volvió a reunir en el año 1944 y elaborar *Las abandonadas*, película que sería estrenada un año después.

La película comienza en 1914 y cuenta la historia de Margarita, una joven e inocente mujer cuya vida cambia drásticamente después de haber sido engañada por un hombre. A grandes rasgos, se puede establecer que la cinta se divide en dos partes. En la primera se relata cómo Margarita llega a la ciudad de México, después de que su padre la corriera de su hogar por haberse dejado engañar por un hombre. En la capital comienza trabajando como lavandera, pero después de tener a su bebé se ve obligada a conseguir un nuevo trabajo como prostituta, en ese momento cambia su nombre a Margot. Una noche mientras trabajaba conoce al general Juan Gómez, quien se enamora locamente de ella con sólo una mirada. Gracias al general, Margot logra cambiar su vida drásticamente, convirtiéndose de la noche a la mañana en una señora de sociedad que vive rodeada de lujos. Poco dura su alegría, pues descubre que Juan Gómez en realidad era un impostor que había aprovechado la confusión de la Revolución para hacerse pasar por un renombrado general y liderar una banda de delincuentes. Mientras que Juan Gómez muere al intentar huir de la policía, Margot es injustamente sentenciada a 8 años de prisión, ya que el juez considera que ella estaba al tanto de todos los asuntos de su amado.

La segunda parte de la película comienza después de que Margarita termina su condena, para ese momento se representa al México de la década de los treinta o cuarenta. Al salir de prisión, la protagonista va al orfanato para recuperar a su hijo, pero descubre que es un gran orador y podría lograr una mejor vida si permanece

---

<sup>182</sup> El estilo de fotografía de Gabriel Figueroa es uno de los más emblemáticos en la industria cinematográfica. Comenzó su carrera en el cine en la década de los treinta, en el año de 1935 fue becado por la empresa CLASA para que realizara sus estudios en Hollywood. Ahí convivió con Gregg Toland, colaborador de Orson Wells. En 1936 trabajó con Fernando Fuentes en la película *Allá en el rancho grande*, la cual despegó su carrera con su primer reconocimiento internacional en la muestra de Cine de Venecia. Su trabajo durante los años cuarenta se caracterizó por su exitosa mancuerna con Emilio Fernández.

*Gabriel Figueroa* en Cultura UNAM, México, <<https://www.filmoteca.unam.mx/gabriel-figueroa-24-aniversario-luctuoso/>> [Consultado: 19 de agosto del 2022]

<sup>183</sup> García. *Historia documental*, 1993, Vol. 3, p. 9.

en esa institución del gobierno. A partir de ese momento ella dedica su vida a ganar dinero para que no le falta nada a su hijo dentro del instituto. Al principio vuelve a buscar trabajo como lavandera, pero no la aceptan en ningún lugar por no estar sindicalizada. Después de pasar hambre, frío y varios rechazos, vuelve a trabajar como sexoservidora, aunque en esta segunda etapa lo hace como trotacalles, es decir, junto con otras mujeres se queda parada en la calle esperando a que algún hombre se interese en ella. Casi al final, Margarita consigue el dinero suficiente para que su hijo realice su examen profesional como abogado. La película termina con la protagonista viendo desde la distancia a su hijo defender a una mujer como ella, que también estaba siendo juzgada injustamente; sin embargo, la joven ya contaba con un digno abogado que la defendiera.

En resumen, esta es la historia que se presenta en *Las abandonadas*. Esta trama se destaca del resto de las películas analizadas en este capítulo por ser la única que aborda el tema de la Revolución Mexicana, lo cual significó que pasara por un intento de censura por parte del Ejército. De hecho, la película se estrenó el 25 de mayo de 1944, pero su exhibición quedó suspendida por casi un año y fue hasta el 5 de mayo de 1945 cuando se volvió a presentar en cines.<sup>184</sup> Como ya se ha mencionado, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho se fomentó una cultura nacionalista, en la cual se exaltaba y mitificaba a los personajes que participaron en el conflicto armado. En *Las abandonadas* se representa al personaje del general Juan Gómez como un hombre honrado, varonil y honorable; sin embargo, significó un gran problema que se revelara a la mitad de la historia que el héroe en realidad era un delincuente. Si bien esta vuelta de tuerca sirve para aumentar la tragedia de la vida de Margarita, la realidad es que el Ejército mexicano se opuso a la exhibición de la cinta por considerar que se mostraba una imagen negativa de dicha institución.

Emilio Fernández y su equipo tuvieron que afrontar inconformidades de tres instituciones de poder para conseguir que la cinta de *Las abandonadas* llegara a los cines de México. El primero fue la Iglesia, por considerar que la intención de la

---

<sup>184</sup> Álvarez Calderón de la Barca. "Cine y censura", 2015, p.102.

historia era glorificar la prostitución. La Legión Mexicana de la Decencia<sup>185</sup> dentro de su sistema de clasificación de espectáculos le otorgó la categorización C-2, lo cual implicaba que fuera prohibida por la moral cristiana. En esta categoría se encuentran las películas “que enaltecen abiertamente las ideas subversivas, o que hacen, con complacencia, exposiciones de los vicios, de los crímenes o de la vida irregular”.<sup>186</sup> Cabe mencionar que en el caso de esta película la Legión Mexicana de la Decencia otorgó esta clasificación con la finalidad de que la gente se desmotivara de verla, pero en realidad no contaba con el poder de impedir que fuera exhibida en los cines.

La segunda institución que censuró la cinta fue la Secretaría de Gobernación mediante el Departamento de Supervisión Cinematográfica. El 19 de septiembre de 1942 el gobierno de Manuel Ávila Camacho decretó el *Reglamento de Supervisión Cinematográfica*, el cual estaba conformado por 18 artículos en los cuales se le otorgaba al Estado la facultad de controlar la exhibición o censura de las cintas.<sup>187</sup> En una primera instancia, la película *Las abandonadas* contó con la aprobación de dicho Departamento. No obstante, después de su primera exhibición no se hicieron esperar las quejas por parte del Ejército mexicano y el Departamento de censuró la cinta durante casi un año.

Por lo tanto, la tercera institución que buscó la censura de la cinta fue el Ejército mexicano, porque el carismático y heroico general Juan Gómez era en realidad un delincuente. Este hecho significó que no hubiera una noble representación del Ejército. Por un lado, se presentaba como una institución que aceptada en sus files a delincuentes y; por el otro, significaba que hubo tanto desorden durante el conflicto armado que debieron pasar años antes de que se descubriera al general impostor. Si bien el Ejército no tenía las facultades para censurar directamente la película, ejerció su poder para que el Departamento de Supervisión Cinematográfica lo hiciera.

---

<sup>185</sup> La Legión Mexicana de la Decencia se estableció a finales de 1933 con el objetivo de promover el saneamiento de la sociedad mexicana.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>187</sup> Vega. Cine, política, 2017, p. 17.



La censura realizada por el Departamento de Supervisión Cinematográfica, no lo fue en el sentido estricto de la palabra, más bien tuvo que salir al paso en tanto que los miembros del ejército se habían manifestado en contra de la película debido a que, según ellos, dejaba mal parada a la institución castrense.<sup>188</sup>

De acuerdo con el investigador García Riera, *Las abandonadas* tuvo un éxito menor en comparación a las cintas predecesoras de Emilio Fernández: *Flor Silvestre* (1943) y *María Candalaria* (1944). Sin embargo, debido al contexto presentado es de llamar la atención que la cinta se hubiera exhibido en los cines, con lo cual superó diversos intentos de censura. El investigador Oscar Omar Álvarez presenta que esto se sucedió gracias al apoyo que tuvo de la cinta por parte la prensa. Así pues, pareciera que los medios masivos de comunicación tuvieron un papel importante para limitar el poder de censura de la Iglesia y del Estado. En efecto, la película no hubiera llegado a las salas de cine, si Emilio Fernández no hubiera contado con el apoyo de diferentes periodistas quienes presionaron para que fuera exhibida.

La representación de feminidad en el personaje de Margarita se desarrolla a partir de tres elementos: engaños por parte de los hombres, prostitución y maternidad. En primer lugar, se establece que para el personaje principal la razón de su desgracia fueron los hombres y la forma en la que se aprovecharon de su inocencia. Al iniciar la película se plantea que Margarita era una joven inocente que está corriendo felizmente por la playa, pues acaba de contraer matrimonio con Julio, su supuesto enamorado. Durante estas primeras escenas, se repite el arquetipo de feminidad presentado en *Santa* (1932) y *La mujer del puerto* (1934) —cintas analizadas en el segundo capítulo—. Es decir, se representa a una joven e inocente mujer quien será expulsada del paraíso por haber cedido a los deseos carnales.

En la siguiente imagen (cuadro 22) se presenta el primer beso entre Margarita y Julio, ella está recostada sobre una hamaca y porta un vestido blanco, mientras que él se posa sobre ella para besarla, al fondo se puede distinguir la playa. Este fotograma se caracteriza por ser una imagen estática que pareciera que está en

---

<sup>188</sup> Álvarez Calderón de la Barca. "Cine y censura", 2015, p. 94.

movimiento. En este sentido, se observa a los actores en el primer plano, su expresión corporal esta fija, es decir, a ellos se les observa estáticos en un apasionado beso. Sin embargo, su cabello se presenta con cierto movimiento provocado por la brisa del mar, esto se complementa con el segundo plano en el cual pareciera que las hojas de palmera se mueven en sintonía. La composición de la imagen presenta a la pareja en un lugar paradisíaco. En este sentido, este fotograma muestra un escenario muy parecido al de Rosario en *La mujer del puerto*, quien también estaba con un vestido blanco recostada en el campo, mientras que su novio está encima de ella viéndola con deseo (cuadro 9).



Cuadro 22. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

En el caso de Margarita, se descubre mucho después el engaño, ya que durante la luna de miel ella piensa que no ha cometido ninguna falta social ni religiosa, pues cuenta con los papeles de matrimonio. En la siguiente imagen (cuadro 23) se ve al personaje principal portando aún con su vestido blanco y el dije de una cruz sobre su cuello. Este fotograma pertenece a la escena del desayuno, por ello se observa a Margarita sosteniendo con su mano derecha una cafetera. Ella se encontraba como una esposa ideal atendiendo a su pareja, por ello en su mirada aún se observa inocencia y admiración por esposo. Al regresar a su pueblo, la

protagonista descubre las mentiras de Julio y se percata de que su matrimonio no tiene validez, su padre indignado por las acciones de su hija la corre de su casa. Así, inician las desgracias de Margarita quien es obligada a abandonar su paraíso para ir en búsqueda de una nueva vida en la ciudad de México.



Cuadro 23. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

Al llegar a la ciudad, la protagonista consigue trabajo como lavandera, pero después del parto abandona este oficio. En la película no queda clara la razón por la cual deja ser lavandera, tal vez sea porque el dinero que ganaba no era suficiente para otorgarle una buena vida a su hijo Margarito. Por ello, después del parto se presenta a la protagonista en un salón de baile junto con un hombre, su vestimenta y el ambiente del lugar dan a entender a la audiencia que ella trabaja como dama de compañía, a partir de ese momento se le conoce como Margot.

Así pues, el primer engaño amoroso de Margarita implicó que ella abandonara el paraíso y su nombre, para convertirse en la prostituta Margot. El segundo hombre que le miente a la protagonista es el general Juan Gómez. En esta ocasión, aunque el personaje tiene sentimientos nobles por ella, no puede evitar que su vida como delincuente e impostor arruine la vida de ambos. Si bien el pasado de ella lo atormenta y llena de celos, su infatuación es tan grande que en la misma

noche en la que se conocen la saca del prostíbulo para llenarla de lujos y ponerle una gran casa. Ante esto, pareciera que la trágica vida de la protagonista podría tener una final feliz junto al hombre que ama. No obstante, como ya se ha visto en los otros melodramas mexicanos, únicamente era socialmente aceptado que se representara de manera trágica la vida de una mujer que había cedido ante los deseos carnales.

Por ello, cuando se descubre la verdadera identidad y fechorías de Juan Gómez, Margarita es juzgada y sentenciada como su cómplice. Con esto, la protagonista una vez más es engañada por un hombre, por lo cual paga con ocho años de prisión. Así pues, las tragedias de las protagonistas estuvieron vinculadas a los engaños y fechorías de los hombres, ella tiene un papel pasivo como víctima. Según Julia Tuñón, las películas de Emilio Fernández se caracterizan porque la vida de cada mujer “la determina el hombre que le tocó su suerte amar, lo que nada tiene que ver con la voluntad”.<sup>189</sup> La película cuenta con un mensaje moralizador en el que advierte a las jóvenes de tener cuidado de su feminidad, pues los hombres harán lo que sea con tal de satisfacer sus deseos sexuales.

La maternidad es una de las características más importantes de la feminidad de Margarita. De todas las películas seleccionadas para este trabajo, ésta es la única en que la protagonista es sexoservidora y madre. Margarita fue el producto de los idílicos días que pasó en la playa con Julio. Al nacer, la primera reacción de la madre es desconocer a su hijo y desear que ambos hubieran muerto. Ante esto, la partera nalguea al bebé para que empiece a llorar con la esperanza de que esto despierte su instinto maternal. En la siguiente imagen (cuadro 24) se muestra a Margarita recibiendo en sus brazos a su hijo después de escuchar su llanto, a partir de ese momento se convierte en una madre devota que está dispuesta a sacrificar todo por el bien de su hijo.

En general, la composición del fotograma es de un fondo oscuro con la luz iluminando únicamente a la madre, esto se debe a que el nacimiento sucede en un cuarto oculto con la ayuda de la partera y su ayudante. En la imagen se observa a

---

<sup>189</sup> Tuñón. *Los rostros de un mito*, 2000, p. 84.

la protagonista con la frente sudada y expresión de cansancio, además, viste con un camisón blanco con el cual se expresa el momento de intimidad. La mirada de la protagonista es de ternura, mientras posa su mano derecha sobre el bebé recién nacido, quien se encuentra recostado sobre su hombro.



Cuadro 24. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

Una característica básica de feminidad en cualquier mujer, incluso aquellas que han pecado, es su instinto maternal. De acuerdo con Julia Tuñón, la maternidad como instinto “se liga con la naturaleza femenina en forma insoslayable”.<sup>190</sup> Por ello, pareciera imposible pensar que una mujer negara o abandonara a su hijo; por lo tanto, a pesar de todas las fallas morales del personaje de Margarita, era inevitable que respondiera con cariño al llanto de su bebé.

En el personaje principal se representa una feminidad dual. Por un lado, está Margarita una joven inocente campesina y; por el otro, está Margot una soberbia prostituta de la ciudad de México. La maternidad es el único elemento que la salvaguarda y la convierte en un personaje carismático para la audiencia. Por lo tanto, esta representación “no está tan alejada del hecho de que las prostitutas

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 46.

podían ser madres y compartir la condición genérica de que todas las mujeres nacen para la maternidad”.<sup>191</sup>

La representación de masculinidad en *Las abandonadas* se construye a partir de los símbolos de nacionalidad y modernidad. Por un lado, en el personaje de Juan Gómez se exalta los valores tradicionales de un buen macho, mismos que eran vanagloriados en la cultura nacionalista de la década de los cuarenta. Por otro lado, en el personaje de Margarito se representan los valores de modernidad y los logros sociales promovidos por los gobiernos posrevolucionarios. Así pues, en los personajes de los hombres se puede percibir que en la década de los cuarenta hubo un cambio en los valores de masculinidad, mismos que estuvieron vinculados con los símbolos nacionalistas.

Como ya se ha mencionado, el personaje del general Juan Gómez fue tan conflictivo que estuvo a punto de impedir que la película fuera exhibida en cines. A continuación, se hace un análisis de los valores representados en dicho personaje. Para empezar, cuando entra el general Juan Gómez al prostíbulo con sus compinches se presentan en pantalla una serie de estereotipos de cómo se comporta un verdadero hombre. Por ejemplo, en la siguiente imagen (cuadro 25) se le observa portando su uniforme militar y abriendo una botella de champaña, mientras dos mujeres lo abrazan y le sonríen coquetamente. Por lo tanto, desde su primera escena se vincula la masculinidad y virilidad del hombre al coqueteo con mujeres y al consumo de alcohol, entre más alcohol y mujeres mayor respeto tiene de sus pares.

---

<sup>191</sup> Guadalupe Ríos de la Torre, documento en línea citado.



Cuadro 25. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

Otra de las características de un buen macho, es que el amor que profesa hacia una mujer lo muestra mediante celos, posesión y violencia. En diferentes ocasiones, se muestra al falso militar sujeta a su mujer con mucha fuerza para hacerse escuchar, aunque es común que de ese acto violento se pase a un enternecido abrazo entre los protagonistas. Tanto el general como Margot reconocen que es propio de un buen hombre pasar de un ataque de celos a uno de amor, ya que todos estos comportamientos eran válidos en el mundo masculino. Al respecto la investigadora Martha Santillán Esqueda señala que:

las normativas de género del periodo planteaban que la virilidad se construía a través de la autoridad y del uso de la fuerza, se llegaba a consentir –tanto social como penalmente– el despliegue de agresiones masculinas en determinadas circunstancias; por ejemplo cuando se ejercía en el ámbito doméstico o en defensa del honor o la reputación. En contraparte, se asumía que las mujeres eran naturalmente dóciles, sentimentales y menos proclives a las conductas agresivas.<sup>192</sup>

En el caso de *Las abandonadas*, la violencia de Juan Gómez hacia Margarita es impulsada por los celos y la única forma de controlarlos es dominando todos los

<sup>192</sup> Martha Santillán Esqueda. "Violencia subjetiva" en *Secuencia*, 2019, No. 104, <<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1614/1891>> [Consultado 5 de mayo 2022].

aspectos de la vida de ella, tanto así que por un tiempo le es imposible ver a su hijo. Sin duda, parte del respeto y admiración que ejerce el general se debe a su capacidad de responder con golpes o balazos a cualquiera que dude de su autoridad o de su honor. En este sentido, en la siguiente imagen (cuadro 26) se observa a Juan aventando al suelo al gerente de un hotel lujoso, esto porque se atrevió a dudar de la reputación de Margot con una sola mirada. La escena se desarrolla en la recepción del hotel, por ello, del lado izquierdo aparece el mueble clásico de los recepcionistas. Al iniciar la secuencia, el recepcionista estaba trabajando en su espacio, pero después de dudar de la reputación de Margot fue aventado al suelo por el general. En el primer plano está Juan Gómez con su vestimenta del ejército, junto a él, en el suelo está el recepcionista quien acaba de caer. En el fondo se observa a Margot con su elegante y llamativo vestido, mismo que utilizaba en el salón de citas para trabajar. Se observa a la protagonista con expresión de sorpresa y de miedo; sin embargo, pareciera que la reacción del general era, hasta cierto punto, aprobada ya que el gerente les otorga la habitación más lujosa.



Cuadro 26. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

La forma violenta de representar la masculinidad del general no fue razón de conflicto para los censores o el Ejército, sino que fue su vinculación con la



delincuencia lo que generó problemas. En la tesis “Cine y censura en México en la década de los años cuarenta” se presenta fragmento de una entrevista realiza a uno de los productores de la película, Salvador Elizondo. De acuerdo con él, la película fue censurada porque el personaje del general portaba en su bombín un águila, misma que era utilizada por el presidente Manuel Ávila Camacho.<sup>193</sup> En el filme, el general Juan Gómez viste con un uniforme militar mientras es líder de una banda de delincuentes llamada *El automóvil gris*. Según Oscar Omar Álvarez, esta parte de la trama está basada en la película muda *El automóvil gris* de 1919, en la cual se presenta a un grupo de ladrones que aprovechan el caos del conflicto armado para utilizar uniformes del ejército constitucionalista y hacer sus fechorías.<sup>194</sup> Vincular los símbolos de la Revolución con la delincuencia fue mal recibido en el gobierno de Manuel Ávila Camacho, ya que durante su sexenio se fomentó una cultura nacionalista que exaltaba el mito de la Revolución. Se prohibió su exhibición temporal en los cines mexicanos con el propósito de impedir que la representación del general Gómez afectara los valores que la cultura nacionalista promovía.

Existieron diferentes criterios políticos, sociales y religiosos para determinar qué tipo de películas podían ver los mexicanos. Para la década de 1940 los valores y símbolos de la cultura nacionalista se encontraban en construcción, por lo cual no había un consenso social extendido sobre los temas o representaciones prohibidas de la Revolución. Por ello, la exhibición de *Las abandonadas* fue conflictiva, pero en menos de un año se logró presentar en los cines mexicanos. Al hacer un ejercicio comparativo con la película de *La mancha de sangre*, se puede notar una gran diferencia en los métodos de censura de las cintas. La cinta de Emilio Fernández pudo ser exhibida en su totalidad después de un año conflictivo, mientras que tuvieron que pasar cinco años para que *La mancha de sangre* se presentara en el cine. Posteriormente, la cinta desapareció por casi 5 décadas y cuando se reencontró estaba mutilada, por lo cual hay partes de la historia que se desconocen y otras que ambigamente se pueden descifrar. A partir de esta comparación se puede establecer que existieron diferentes formas de censura dependiendo de la

---

<sup>193</sup> Álvarez Calderón de la Barca. “Cine y censura”, 2015, p.103.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.102.

falta que se estaba cometiendo. *Las abandonadas* al agredir valores nacionalistas recibió un escarmiento de casi un año; sin embargo, *La mancha de sangre* al no respetar los valores conservadores de género fue sometida a una censura permanente.

El personaje de Margarito se presenta como el resultado de los cambios sociales, culturales y económicos que se consiguieron gracias a la Revolución y la modernidad. Para empezar, este personaje es el hijo de una mujer que ha sido expulsada de la sociedad por haber mantenido una relación amorosa con un hombre casado, por lo tanto, es un niño de la clase baja cuya madre es una prostituta. Así pues, su inocencia y situación de vida fue utilizada como representación perfecta de cómo gracias a las nuevas instituciones gubernamentales él supera las adversidades para convertirse en un reconocido abogado. Es decir, con la ayuda de su madre y el gobierno supera su condición social para convertirse en un bondadoso y ejemplar ciudadano.

En general, se puede establecer que son pocas las veces que Margarito aparece en escena; sin embargo, es muy importante su personaje para el desarrollo de la trama. Una de las ocasiones en que aparece de niño se le muestra disfrazado de charro para festejar su cumpleaños. En la siguiente imagen (cuadro 27) se observa a Margarito con vestimenta de charro, la cual se caracteriza por portar un sombrero de ala ancha, una corbata y pantalones ajustados con adornos a los lados. En este caso, el personaje hace referencia a los charros revolucionarios, por lo cual su disfraz también incluye una falsa pistola que lleva a la cadera.



Cuadro 27. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

Como símbolo nacional, el charro fue uno de los personajes más promovidos por los gobiernos posrevolucionarios. De acuerdo con el historiador Ricardo Pérez Monfort, “era el héroe regional de fotodramas —y de otros medios audiovisuales, como el cine— que a la manera de cowboy vencían el mal con toda clase de acciones”.<sup>195</sup> En efecto, al ser el charro un símbolo nacional y héroe en los medios de comunicación, no sorprende que en esta película se haya representado en el personaje más noble de todos, el niño Margarito.

Es importante destacar que el charro y la china poblana se presentaron como estereotipos culturales de *lo mexicano*, por lo cual era común ver representaciones de ellos en los medios masivos de comunicación (cine, prensa y radio). Así pues, a partir de estos dos personajes se puede conocer cómo se representaron los valores de género en el cine nacional. Por un lado, la china poblana era el símbolo de feminidad mexicana, la cual se caracterizó por presentar a jóvenes, bellas, sumisas y obedientes. Por otro lado, el charro presentaba el estereotipo de lo macho masculino, el cual se definía por ser “pendenciero, borracho, jugador, cantor, jinete,

<sup>195</sup> Pérez. *Estampas de nacionalismo*, 1994, p. 127.

domador, mujeriego y dicharachero, entre otros atributos”.<sup>196</sup> Si bien por la naturaleza de la selección de películas de este estudio, casi no hay representaciones de estos personajes emblemáticos, se consideró necesario mencionarlo por su importancia en el cine mexicano de mediados del siglo XX.

En el personaje de Margarito se representan los avances sociales que se lograron gracias a la Revolución Mexicana. Tradicionalmente, se presentaría que el mejor lugar para la educación de un niño era junto con su madre. Sin embargo, en esta historia cuando Margarita sale de prisión y va a recoger a su hijo al orfanatorio se percata de que en dicha institución puede obtener una mejor educación que junto a ella. En la siguiente imagen (cuadro 28) se observa a Margarito dando un enérgico discurso mientras todos sus compañeros lo observan y escuchan atentamente. Todos los niños portan uniforme de overol, mismo que imita la vestimenta clásica de un obrero de mediados del siglo XX.



Cuadro 28. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

Cabe mencionar que, en esta escena, las imágenes son más contundentes que el discurso de Margarito. La intención del director era demostrar las grandes habilidades de orador del personaje, lo cual logró gracias a los movimientos de

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 126.

cámara, los aplausos de los niños y las muestras exageradas de admiración por parte de su madre. No obstante, si se eliminan todos estos elementos el mensaje del discurso es poco congruente y carente de sentido. En este sentido, Julia Tuñón señala que, en general, en el cine de Emilio Fernández “se privilegia la imagen frente a los diálogos que se reducen a frases muy simples”.<sup>197</sup> Si bien podría parecer una escena que desentona en la narrativa del melodrama, es necesaria para convencer a la madre de que su hijo tiene que quedarse en el orfanatorio para que tenga una mejor educación.

La educación es otro de los símbolos de progreso y modernidad nacional. Los gobiernos posrevolucionarios reconocieron el valor de ésta para implementar los códigos y valores nacionales que favorecerían al nuevo Estado. En línea con esta idea, Emilio Fernández pensaba que la educación formaba “parte medular de la Revolución, como uno de sus mayores logros”.<sup>198</sup> Por ello, en la película *Las abandonadas*, Margarito representa a una nueva generación, ya que desde su infancia se vio beneficiado por los cambios sociales y educativos promovidos por la Revolución. En este punto, es importante mencionar que en esta representación ficticia los hombres son los que se benefician del progreso social, pues en el caso de Margarita al salir de prisión sus opciones laborales siguen siendo las mismas que cuando huyó de su casa: lavandera, trabajadora doméstica o prostituta.

Los hombres eran los únicos que podían acceder al progreso y modernidad de manera directa, mientras que algunas mujeres se beneficiaban de manera indirecta. En este sentido, al final de la película se presenta a Margarito como un joven abogado que superó todas las adversidades gracias a los sacrificios de su madre y las oportunidades del Estado. En la siguiente imagen (cuadro 29) se observa a Margarito diciendo un discurso en defensa de una joven mujer que estaba siendo juzgada por asesinato. Para este momento, ya se presenta como un joven que porta un moderno y elegante saco con anchas hombreras y una corbata. Llama

---

<sup>197</sup> Tuñón. *Los rostros de un mito*, 2000, p. 31.

<sup>198</sup> Julia Tuñón. “Una escuela en celuloide” en *Historia Mexicana*, Vol. 48, No. 2, 1998 <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2449>> [Consultado: 22 de abril de 2022].

la atención que la masculinidad se asocia a un hombre limpio y rasurado, alejado del macho tradicional revolucionario con un ancho bigote, con el cual se emulaba a Pancho Villa. Así pues, el fotograma muestra en el primer plano a Margarito hablando desde el estrado, su expresión es de alguien confiado de sí mismo. Al fondo, del lado izquierdo se observa a una persona mayor escuchando al joven, por lo que, pareciera que era el turno de que la nueva generación de hablar.



Cuadro 29. Emilio Fernández. *Las Abandonadas*, México, 1943.

En cuanto a la mujer que estaba siendo juzgada, Martha Ramírez, se establece que ella solamente puede acceder a la justicia gracias a la caridad de Margarito. Aunque dura pocos minutos la secuencia del juicio, se conoce que era una joven madre que se dedicaba a la prostitución y que había cometido un asesinato en un acto de defensa. Ante esto, se puede concluir que Margarito y Martha son dos jóvenes que representan la nueva generación que no había participado en la Revolución, pero se beneficiaban de sus cambios. En el caso de Margarito, para él hay una historia de superación y éxito como abogado; en cuanto a Martha, ella todavía se encontraba en una estructura tradicional en la cual se asociaban sus valores de feminidad con la religión católica. Por ello, el abogado concluye su discurso de la siguiente manera: “Donde está una mujer está la fuerza toda de la vida, pero donde está una madre está Dios”. De esta forma, se refuerza

el sistema tradicional de género en el cual lo femenino se relaciona con la maternidad, pureza y religión.

*Las abandonadas* es una película que retoma el fenómeno histórico de la Revolución Mexicana para conocer cómo las instituciones gubernamentales han mejorado. Al respecto, el historiador Robert A. Rosenstone señala que los filmes históricos representan de manera ficticia el pasado, pues buscan que las audiencias se interesen y envuelvan en la vida de los personajes. Así, se presenta que la capital de México pasó de ser una ciudad peligrosa a un lugar lleno de oportunidades para los menos favorecidos, todo este progreso se dio en el lapso de vida de la protagonista. De acuerdo con Rosenstone, “no importa cuál sea el tema que trate el film histórico, la conclusión es casi siempre la misma: la humanidad mejora y/o ha mejorado”.<sup>199</sup> En efecto, esta tesis se mantiene en el caso de la película del *Indio* Fernández, pues como ya se ha visto para el final se presenta a la ciudad de México como un lugar con igualdad de oportunidades para ricos y pobres, siempre y cuando fueran hombres.

### **Salón México y el comercio sexual**

La segunda película que se analiza en este capítulo también fue dirigida por Emilio Fernández; sin embargo, es una cinta con características que la separa y distingue de todo su trabajo previo. Para empezar, fue su primera película cuya trama se desarrolla enteramente en la ciudad de México, como ya se ha visto en otros casos como el de *Las abandonadas* la historia comienza mostrando la idílica vida de la protagonista en el campo antes de caer en la prostitución. *Salón México* (1949) se puede considerar como un parteaguas en la carrera de Emilio Fernández, pues se distancia aún más de su emblemática y galardonada película *María Candelaria*

---

<sup>199</sup> Rosenstone. *El pasado en imágenes*, 1997, p. 50.

(1943)<sup>200</sup> para presentar los problemas sociales y morales de los bajos fondos de la ciudad de México.<sup>201</sup>

La historia se desarrolla en un centro nocturno de baile que realmente existió, mismo que fue significativo para la vida nocturna de la ciudad. Flores Escalante señala que:

El Salón México se inauguró el día 20 de abril de 1920, en las calles del Pensador Mexicano número 16, antigua del Recabado. Semanas antes, los periódicos capitalinos anunciaron la apertura de lo que con el tiempo sería el mejor salón popular de la ciudad, y por muchas razones, catedral del danzón.<sup>202</sup>

Emilio Fernández filmó su película casi treinta años después de que se hubiera inaugurado dicho salón de baile, lo cual implicaba que para ese momento ya era conocido por aquellas personas que frecuentaban los bajos mundos. Así pues, esto significó que los espectadores reconocieran, hasta cierto punto, los espacios que se representaban en la cita. Además, se reafirmaron los estereotipos de las personas que asistían a estos espacios y los prejuicios sobre las mujeres que laboraban en ellos.

Al tener como escenario un salón de baile, pareciera natural que se presenten diferentes escenas con grandes coreografías de baile. Por ello, en varias ocasiones la trama se ve interrumpida para mostrar escenas de mujeres con poca ropa realizando elaborados pasos de baile. Debido a estas coreografías, algunos investigadores han definido el género de esta película como *melodrama cabaretero*. Emilio García Riera señala que el Salón México funcionó como el escenario perfecto

---

<sup>200</sup> En ésta se cuenta la historia de dos indígenas socialmente marginados, María y su amado Lorenzo. Uno de los elementos claves de la cinta es la forma majestuosa en la que Gabriel Figueroa fotografió la vida campirana de Xochimilco. La película contó con gran éxito tanto nacional como internacionalmente e incluso fue galardonada con el Grand Prix del Festival de Cannes en el año 1946.

<sup>201</sup> Investigadoras como Julia Tuñón y Adriana Pacheco señalan que *Salón México* se puede considerar como una forma de denuncia por parte del director por la falta de un código moral para la urbe en crecimiento.

<sup>202</sup> Flores. *Salón México*, 1993, p. 106.



para reunir a hampones, trabajadores, ficheras y “gente bien”, todo esto mientras el director incursionaba en el género del momento: el cabaret.<sup>203</sup>

La película fue dirigida por Emilio Fernández y para la fotografía trabajó una vez más con Gabriel Figueroa. Los protagonistas fueron Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta y Silvia Derbez. La cinta costó aproximadamente 600 mil pesos, se filmó en los estudios de CLASA y su rodaje comenzó el 9 de septiembre de 1948 y duró 26 días. Se estrenó el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón y estuvo en exhibición en este espacio durante tres semanas. Al siguiente año, en 1950, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas (Arieles) otorgó el premio de mejor actuación femenina estelar a Marga López.<sup>204</sup>

A grandes rasgos, la película presenta la vida de la protagonista, Mercedes, una joven bailarina y fichera del Salón México. Al inicio, se presenta a la protagonista bailando junto con Paco, un joven padrote y delincuente, en un concurso de danzón. Paco y Mercedes son los ganadores del concurso, por lo cual obtienen un trofeo y \$500, desde un inicio la protagonista le ruega a su pareja quedarse con el dinero. Así pues, en los primeros diez minutos se conoce que ella tiene grandes necesidades económicas, tantas que es capaz de poner en riesgo su vida para robarle el dinero del premio a Paco. En el mismo salón, Lupe, un policía viejo y honrado se enamora de Mercedes al descubrir que todos los sacrificios que hace la protagonista son para que su hermana, Beatriz, estudie en uno de los mejores internados *para señoritas* de México. En la película se desarrolla paralelamente la trágica vida de Mercedes y la inocente vida de Beatriz en el bachillerato

Un día, mientras la joven estudiante recitaba un conmovedor discurso sobre el heroísmo, se escucha al fondo sobrevolar unos aviones, mismos que anuncian el regreso del Escuadrón 201. La directora del colegio con lágrimas en los ojos anuncia que su hijo estaba piloteando uno de esos aviones. Posteriormente, la directora organiza un convivio en la escuela para dar la bienvenida a su hijo Roberto y ahí él

<sup>203</sup> García. *Historia documental*, 1993, Vol. 4, p. 264.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 263.

conoce y se enamora de Beatriz. Mientras las tragedias continúan en la vida de Mercedes por culpa de Paco, su hermana le pide que conozca a Roberto y que les otorgue su permiso para casarse. Al final, pareciera que la protagonista va a dejar su vida en el salón y casarse con el policía Lupe; sin embargo, su relación con Paco continúa atormentándola hasta que una fatal noche él la mata de un balazo. Beatriz logra titularse y casarse con su amado. En la escena final se presenta a varias mujeres entrando al Salón México, lo cual podría interpretarse que era la forma moralizante en la que el director, Emilio Fernández, señala que la trágica vida de Mercedes era una entre tantas historias.

Debido a que en esta película se presentan de manera opuesta los valores del día y la noche, el análisis de las representaciones de lo femenino y lo masculino se hace a partir de las relaciones de los personajes en los diferentes espacios. La vida nocturna es representada en tres personajes: la protagonista, Mercedes, el padrote, Paco, y el noble policía, Lupe. En ellos, se analiza cómo la construcción de estos personajes estuvo vinculada a los estereotipos sobre la forma en la que se pensaba o imaginaba el bajo mundo. Además, gracias a la película se puede conocer, hasta cierto punto, cuál era la dinámica en los salones de baile, la importancia de la música y los espacios aledaños, como hoteles de paso, que en su conjunto conformaban la vida nocturna.

Un elemento que se mantiene a lo largo de la película es la música de danzón, la cual armoniza todas las escenas del Salón México. La historia comienza con un concurso de baile en el que participan Mercedes y Paco, en la siguiente imagen (cuadro 30) se puede observar a los concursantes bailando sobre el escenario. En este fotograma la cámara encuadra un plano amplio, lo cual implica que se muestre en una sola toma la audiencia en la parte inferior y a los concursantes en la parte superior. En el escenario hay tres parejas, cada una conformada por un hombre y una mujer, los bailarines que están en el centro de la imagen son los protagonistas de la historia. Al fondo del escenario, también se observa una mesa con tres personas sentadas, ellos son los jueces del concurso. Por último, la pared del escenario está pintada con diferentes personajes

estereotípicos de *lo mexicano*. Del lado derecho, está el dibujo de una pareja conformada por un charro bailando junto con una china poblana, junto a ellos hay un guitarrista vestido con zarape y un gran sombrero. Así pues, los concursantes están bailando el polémico y moderno baile de danzón con sus cuerpos muy juntos, lo cual contrasta con el baile tradicional que se presenta en el dibujo de la pared.



Cuadro 30. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

El director de la película indica a la audiencia con esta sencilla secuencia de baile que estos personajes son de reputación dudosa, ya que el danzón era considerado como inmoral por realizar movimientos lentos y mantener los cuerpos de los bailarines pegados. Por ello, durante el Porfiriato únicamente era aceptado en piquerías, pulquerías y burdeles *de mala muerte*. Sin embargo, a partir de 1919, en la ciudad de México se inauguraron varios salones como el legendario Salón México, California Dancing Club, Los Ángeles y el Colonia. Mismos que fueron apropiados y renombrados por sus clientes, por ejemplo, el California Dancing Club era conocido como “El Califa”, “El Caliente” o “El Caliche”, mientras que Salón México fue apodado como “El Moro”.<sup>205</sup>

<sup>205</sup> Clara Parraguire Villaseñor. “El danzón en México” en *Horizonte Histórico*, No. 4, 2011, <<https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/796>> [Consultado: 28 de junio de 2022.]

Si bien para finales de la década de los cuarenta el danzón se había popularizado tanto que se retomó en una película del famoso director Emilio Fernández, permanecía la idea de que era un estilo de baile vinculado al bajo mundos. Entender y analizar el significado cultural y social de un género de música y su baile significa un gran reto; no obstante, gracias a Carlos Monsiváis se puede conocer cómo se pensaba al danzón y su relación con la vida nocturna de la ciudad de México.

El danzón es la música por excelencia de los prostíbulos, acoplamiento vertical, vuelo erótico fijado al piso. La música legitima las predisposiciones cachondas y los que habitan la pista lo agradecen, en plena feria de dualidades: el acto de bailar y el sitio donde se ejerce, la exhibición de habilidades y las licencias eróticas, la celebración de la pareja y el placer por las multitudes, la vocación de encierro en escenografías indescriptibles y el anhelo del aire libre, la melancolía y el relajo, el deseo de ser contemplado y la urgencia de intimidad.<sup>206</sup>

En este contexto, Emilio Fernández conocía el valor social y moral del danzón, por lo cual cada vez que introduce una escena sobre la pecaminosa vida del Salón México se escucha esta música de fondo.

Mercedes representa la feminidad mártir, pues sacrifica su cuerpo para otorgarle una buena vida a su hermana. Llama la atención que en este caso no se presentan las razones que la llevaron a la prostitución, lo cual la diferencia con los arquetipos de feminidad presentados en *Santa*, *La mujer del puerto* y *Las abandonadas*. Como ya se ha analizado, en estas tres películas las mujeres se dedicaron a la prostitución después de que sus familias las abandonaran por haber cedido a los deseos de los hombres. En el caso de Mercedes, no se sabe qué motivos la llevaron a prostituirse, únicamente se conoce que ella está ahí para darle una buena vida a su hermana. Entonces, se puede establecer que la premisa sobre la labor femenina se mantiene, es decir, para que una mujer pudiera acceder a un buen nivel de vida debía estar casada y depender económicamente del hombre. En

---

<sup>206</sup> Monsiváis. *Escenas de pudor*, 2018, p. 56.

estos casos, se tratan de personajes moral y socialmente *manchados*, por lo que dependen de vender su cuerpo para su subsistencia.

Esta película tiene la característica de que en diferentes ocasiones se mencionan las ganancias de los personajes. Por ejemplo, cuando Mercedes y Paco ganan el concurso de danzón, se conoce que recibieron 500 pesos como premio, mismos que utiliza la protagonista para comprar un poco de ropa nueva para su hermana y pagar la mensualidad del internado. En otra ocasión, el policía Lupe le propone a la protagonista vivir juntos con el salario que él recibe, Mercedes le agradece su propuesta, pero la rechaza ya que necesitaba más dinero para mantener a Beatriz.

Según Pamela J. Fuentes, para la década de los cuarenta la prostitución se mantuvo como un negocio muy redituable, a pesar de que su abolición reglamentaria incrementara los peligros de quien la practicara. Fuentes señala que los precios variaban dependiendo de los burdeles, en uno de lujo cobraban hasta 75 pesos por servicio, mientras que en los de menos rango se podía ganar hasta 25 pesos. Incluso en un mal día “un par de clientes bastaba para que ganaran a la semana mucho más que cualquier trabajador que recibiera el sueldo mínimo, el cual de 1940 a 1946 se incrementó de 1.74 a 3.41 pesos”.<sup>207</sup> Si bien la historia de Mercedes es ficción, hasta cierto punto, su personaje se basó en la realidad de muchas mujeres cuyo único medio de subsistencia fue la prostitución.

Durante las décadas de los treinta y cuarenta fue constante el aumento de mujeres en el campo laboral. En el libro *From angel to office worker: middle-class identity and female consciousness in Mexico, 1890-1950* se presenta que las mujeres que laboraban en oficinas de gobierno aumentaron del 4.6% del total de empleados en el año de 1930 al 13.6% para la década de los cincuenta.<sup>208</sup> Aunque estas cifras indican que durante estos años cada vez se contrataron más mujeres, la realidad es que seguían siendo una minoría pues no ocupaban ni un cuarto de los empleos federales. Gracias a esto se puede entender por qué en la mayoría de

---

<sup>207</sup> Fuentes. “Burdeles, prostitución” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 238.

<sup>208</sup> Porter. *From angel to office*, 2018, p. 201.

las películas la mujer se representaba como madre abnegada o como prostituta pecadora. En efecto, los valores sociales y morales de la época permanecieron bajo una estructura patriarcal, en la cual lo femenino se pensaba de manera tradicional.

Además, Susie S. Porter señala que para este momento se considera que el salario de la mujer se pensaba como complementario al de los hombres. Por ejemplo, las empleadas del gobierno recibían 1.25 pesos al día, mientras que los hombres ganaban 2.68 pesos por la misma jornada laboral. En este sentido, se entiende que las representaciones en el cine que se han analizado hasta el momento se tratan de mujeres que deben encontrar sus propios medios de subsistencia y pareciera que ser secretaria les significaba menores ganancias económicas que la prostitución.

En el segundo capítulo se indicó que la prostitución en México estuvo reglamentada por casi setenta años, lo cual brindó a las mujeres cierta seguridad y protección por parte de sus matronas, además de que contaban con análisis de salud regulares. Esto se modificó durante la década de los cuarenta con la implementación de la reforma Cárdenas-Sirub, la cual abolió el trabajo sexual reglamentario. Esta reformaba buscaba impedir la explotación y violencia de los leoninas en contra de las mujeres.<sup>209</sup> No obstante, su prohibición vulneró a las mujeres, pues se formaron redes clandestinas para el comercio sexual. A partir de 1940 se distingue la “reproducción de hábitos bastantes arraigados, como el ‘ejercicio del lenocinio’ y la existencia de organizaciones de tratantes de blancas, de autoridades policiales y sanitarias corruptas, de dueños de prostíbulos intocables”.<sup>210</sup> En la película *Salón México* la nueva forma de comercio sexual fue representada con Mercedes, quien es violentada y explotada por Paco.

El personaje de Paco representa la masculinidad de la vida nocturna. Se trata de un lenón y delincuente que se aprovecha de la vulnerabilidad de las prostitutas para ofrecerles “protección” a cambio de sus ganancias. Así pues, Mercedes era su protegida hasta que descubrió que ella le había robado el dinero del premio. La

<sup>209</sup> Pulido. *El mapa “rojo”*, 2016, p. 160.

<sup>210</sup> Bailón. “La explotación de la prostitución” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 187.

siguiente imagen (cuadro 31) muestra a Paco golpeando a Mercedes en la cara, después de que ella le confesara que ya había gastado los quinientos pesos.

Este fotograma es un encuadre por encima del hombro, por lo cual tiene el objetivo de presentar con claridad las expresiones de los personajes, quienes están uno frente al otro. Del lado izquierdo, se encuentra Paco, lleva su vestimenta clásica de pachuco junto con su sombrero. La forma en la que aprieta fuertemente su quijada expresa el ímpetu de la cachetada que le está dando a Mercedes. Del lado derecho, está Mercedes, en su caso únicamente se observa su frente y ojos cerrados a la expectativa de recibir el manotazo de Paco. La golpiza continúa hasta que llega el heroico policía a detenerla. Esta es la única secuencia donde se muestra de manera explícita la violencia que ejercían los hombres hacia Mercedes; sin embargo, en otras ocasiones se ve a la protagonista con moretones en la cara. En la trama, se da a entender que la protagonista era violentada por sus clientes, a partir de que se había alejado de la protección de Paco.



Cuadro 31. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

La relación de Mercedes y Paco es una representación de la complicada vida de las prostitutas en la ciudad de México. Gracias al estudio de Gabriela Pulido se conoce que los años cuarenta significó un periodo de mucha violencia física de los

lenones hacia las prostitutas. Pulido analizó la prensa roja con el objetivo de conocer cómo se presentaba y conformaba el mapa rojo de la ciudad de México. Entre los múltiples fotorreportajes, la autora retoma y estudia cinco casos publicados en *Magazine de Policía* en los cuales las cabareteras fueron asesinadas por los “cinturitas”.<sup>211</sup> A grandes rasgos, estos asesinatos se realizaron entre los años de 1946 y 1948, se trataba de mujeres jóvenes —la autora presenta el caso de Carmen Moreno apodada “La Muñeca” una joven que con tan solo 13 años de edad empezó a trabajar como bailarina hasta conocer a un hombre mayor que la contrató para trabajar en cabarets y en burdeles—, además de que el consumo de alcohol y la drogas fueron factores comunes en estas historias.<sup>212</sup>

Tanto en la prensa como en el cine se utilizaron estos hechos para moralizar sobre los riesgos del bajo mundo para las mujeres, sin que se tomaran medidas para protegerlas. Por ejemplo, en la película *Salón México* quien intercede e impide que Paco continúe golpeando a Mercedes es el policía Lupe. Sobre esta secuencia es importante mencionar que inicia en el salón de baile cuando Paco encuentra entre los asistentes a Mercedes y se acerca a ella para reclamarle su dinero; posteriormente, la toma del brazo y se la lleva al hotel de paso que estaba frente al salón. En la privacidad del cuarto se desarrolla la escena de los golpes. Por diferentes tomas, se conoce que los gritos de ayuda de la protagonista eran escuchados por el encargado del hotel, aunque él permanece en su lugar sin intención de intervenir.

Gracias a esta secuencia se puede conocer una representación de la vida nocturna de la ciudad de México. La violencia física de los lenones hacia las mujeres no ocurría en lugares públicos como los salones de baile, sino que buscaban espacios privados como los cuartos de hotel. En este sentido, los encargados de los hoteles también eran cómplices, ya que ellos se mantenían al margen de lo que sucedía en los cuartos, sin atender los gritos de auxilio. Al respecto, no se encontraron trabajos académicos que analicen el papel de complicidad de los

---

<sup>211</sup> Término coloquial mexicano para referirse a los explotadores sexuales.

<sup>212</sup> Pulido. *El mapa “rojo”*, 2016, p.p. 213-221.



hoteleros en la trata de personas a mediados del siglo XX, ya que la mayoría de los estudios se enfocan en las relaciones clandestinas entre los padrotes, la policía y las bailarinas/prostitutas. Incluso, los medios masivos de comunicación (cine y prensa) contribuyeron en la elaboración de estereotipos de estos tres personajes principales de la vida nocturna.

Si bien la información que se tiene sobre los hoteleros es reducida, la realidad es que como espacio de encuentro los hoteles de paso tuvieron un papel fundamental en el comercio sexual. A lo largo de la película se muestran varias tomas que presentan el exterior del Salón México, en éstas se puede observar que cruzando la calle se encontraba el Hotel Jardín. Por ejemplo, en la siguiente imagen (cuadro 32) se observa del lado izquierdo a Paco y Mercedes caminando hacia el hotel, mientras que, del lado de derecho, a la entrada, se encuentran tres mujeres recargadas en la pared con ropa entallada y fumando coquetamente. Aunque no se conoce nada sobre ellas, por su postura, el lugar donde se encuentran y la forma en la que visten, se puede pensar que ellas son prostitutas de calle. Así pues, en este plano general tiene como objetivo presentar una versión ficticia de cómo era la dinámica de la vida nocturna de la ciudad de México. Incluso, esta imagen podría formar parte de algún reportaje de la nota roja. Entre los diferentes elementos que conforman el fotograma, se debe mencionar la gran sombra de Paco, reflejada sobre la pared del hotel. Gracias a este elemento se acentúa el poder y fortaleza que tenía sobre Mercedes. En contraste, la figura de la protagonista se pareciera disminuirse, tanto así que no se observa su sombra en la toma.



Cuadro 32. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

En esta película se representa de manera clandestina y sutil la prostitución. En el caso de Mercedes se conoce que trabaja como bailarina en el Salón México, pero que también realiza otras actividades con Paco, las cuales le generan gran vergüenza y mantiene ocultas a su hermana. También, las tres mujeres que se encuentran afuera del Hotel Jardín (cuadro 32), representan a las trotacalles, “prostitutas que deambulaban por las principales calles del centro de la ciudad a cualquier hora del día, para lo cual necesitaban pagar a los policías cuotas fijas”.<sup>213</sup> Por lo tanto, en esta película se representa de manera diferente la feminidad nocturna, ya que junto el desprestigio social de la prostitución también se incluye la clandestinidad, el pachuquismo y la vulnerabilidad de las mujeres en las calles y hoteles de paso.

En *Santa* y *La mujer del puerto*, ambas películas de la década de los treinta, se representa la dinámica de los burdeles, en la cual el baile y la prostitución se realizaban en el mismo espacio. Es decir, en los años que se produjeron y exhibieron estas cintas (1932 y 1934) la prostitución todavía estaba reglamentada, por lo que se presentan escenas de las mujeres en su cuarto con algún cliente. Por

<sup>213</sup> Fuentes. “Burdeles, prostitución” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 239.

ejemplo, el clímax de *La mujer del puerto* se desarrolla en el cuarto de Rosario, mientras Alberto termina de vestirse —con lo cual el director Arcady Boytler sugiere a la audiencia que acaban de tener sexo—se descubre que ambos personajes son hermanos. Tanto en esta cinta como en la de *Santa*, las protagonistas reciben juicios morales y sociales por su estilo de vida; sin embargo, todavía no se representa la clandestinidad del mercado sexual.

A partir de la abolición de 1940, las películas representan a la feminidad nocturna con personajes ambiguos como las cabareteras, bailarinas y ficheras. De acuerdo con Gabriela Pulido, “al prohibirse el comercio sexual, las prostitutas y sus entornos se trasladaron al interior del antro, disfrazando sus actividades de esparcimiento”.<sup>214</sup> Durante la década de los cuarenta, las mujeres del bajo mundo sufrieron por los juicios morales y sociales, además de la persecución por parte de las autoridades del gobierno. Como consecuencia de esta nueva configuración de las actividades sociales nocturnas, la figura del pachuco/padrote adquirió más relevancia y poder, tanto en la realidad del mercado sexual de la ciudad de México, como en la ficción con su representación en medios masivos de comunicación como el cine.

En el caso de *Salón México*, el personaje de Paco representa la masculinidad nocturna, es decir, un pachuco dedicado a delinquir, violento y borracho. En la siguiente imagen (cuadro 33), se observa a Paco portando un *zoot suit*, el cual se caracterizaba por utilizar una camisa lisa y pantalones de vestir holgados hasta la cintura (razón por la cual estos personajes también fueron conocidos coloquialmente como “cinturitas”). Esta toma está conformada por un plano contrapicado, lo cual implica que la cámara se encuentra en el suelo con la intención de hacer más grande la figura de Paco. Del lado izquierdo, se observa una ventana con varios vidrios rotos, lo cual acentúa la violencia de la pelea. Además, en la imagen se presenta con una mejilla golpeada, los labios sangrando y con los puños alzados en posición de pelea, esto porque la toma pertenece a la secuencia de la riña entre Paco y Lupe, después de que el policía llegara al hotel de cuarto a

<sup>214</sup> Pulido. *El mapa “rojo”*, 2016, p. 344.

defender a Mercedes. En esta ocasión el fotograma fue grabado desde un plano contrapicado. Por lo tanto, esta imagen representa el estereotipo de masculinidad con la que se vinculaba a dicho personaje.



Cuadro 33. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

En el capítulo anterior se presentó un poco de información sobre la figura del pachuco y su característica vestimenta, misma que fue retratada de manera cómica en el cine con la figura emblemática de *Tin-Tan*. No obstante, al mismo tiempo el pachuco contaba con fama de *trata de blancas* en las calles de la ciudad de México. La investigadora Gabriela Pulido señala que en la prensa roja se les presentaba como “mexicanos que se habían contaminado en Estados Unidos”<sup>215</sup>, por lo cual se podían dedicar a la explotación sexual de las mujeres mediante el lenocinio. Según la investigadora, en la prensa roja se señalaba que estos hombres seducían a las jovencitas, quienes caían ante sus engaños y abandonaban el núcleo familiar sin el consentimiento de sus padres. A partir de ese momento, las jóvenes se encontraban solas, avergonzadas y a la merced de estos hombres, quienes las obligaban a prostituirse.<sup>216</sup> En el minuto cuarenta y nueve de la película, Paco intenta convencer

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 160.

a Mercedes para que regrese con él y le ayude con uno de sus negocios, a lo cual la protagonista pregunta de qué negocio habla, si de Ruth, Irma... Mediante este diálogo, Emilio Fernández deja claro a la audiencia que Paco cumplía con el personaje estereotípico de pachuco y padrote.

Otro de los personajes masculinos estereotípicos de la vida nocturna fue el policía. En este caso, representado por Lupe López, el héroe eternamente enamorado de Mercedes. Las investigadoras Gabriela Pulido y Pamela J. Fuentes han estudiado la prensa roja durante la década de los cuarenta, en ambos trabajos se concluye que la figura del policía corrupto fue fundamental para el comercio sexual de la ciudad de México. Pulido señala que los lenones y los policías fueron los personajes que más se beneficiaron tras la abolición de la prostitución. La red clandestina funcionaba de la siguiente manera:

Las prostitutas del primer cuadro (San Juan de Letrán, Correo, Bolívar, Allende, Brasil, Aquiles Serdán) pagaban un peso al policía, denominado “el vecino”, a cambio de que se hiciera de la vista gorda y pudieran ejercer la profesión. Este pago no lo hacían directamente. Primero, el dueño del hotel y donde practicaban estas mujeres recibían el peso y a medianoche el agente recogía el dinero depositado por las prostitutas que laboraban en su jurisdicción; esta ganancia era compartida con sus “superiores”. A esto se llama “rodeo”.<sup>217</sup>

Así pues, la aplicación de la reforma Cárdenas-Siruob tuvo el efecto social contrario al que buscaba. Es decir, no terminó con el lenocinio, sino que incluso lo benefició al establecerse una red que vulneraba a las mujeres, al mismo tiempo que favoreció a los padrotes y policías corruptos.

La película *Salón México* tiene tintes nacionalistas, por lo tanto, la representación de Lupe dista mucho de este estereotipo de policía corrupto. No obstante, se mantiene su complicidad y silencio ante el *ficheo* que se realizaba en el salón de baile y ante las trotacalles que estaban afuera del Hotel Jardín. Por ende, incluso esta representación de un honesto policía, “no hace nada para detener a los

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 175

padrotes aun cuando los identifica plenamente al igual que a las mujeres explotadas por ellos”.<sup>218</sup> Como ya se ha mencionado, únicamente interviene para detener los golpes que Paco propiciaba a Mercedes, pero esta acción la realiza por el amor que siente por la protagonista y no para detener la red de prostitución.

En cuanto al desarrollo del personaje, se distingue que su arco dramático presenta una continuación con el arquetipo de masculinidad establecido en la película *Santa* con el personaje de Hipólito. En el segundo capítulo se mencionó que Hipólito representó al héroe redentor de Santa, quien la amó sin importar su vida pecaminosa. Físicamente, se trataba de una persona poco agraciada; sin embargo, su alma era noble, tanto que en la imagen analizada (cuadro 6) se le presenta con los abiertos mientras Santa se aferra a él, emulando la posición de un santo. En el caso de Lupe, se trata de un hombre mayor con rasgos indígenas, cuyo amor a Mercedes es tan grande que está dispuesto a esperar a que el sacrificio de ella por su hermana termine para que puedan vivir juntos como marido y mujer.

En la siguiente imagen (cuadro 34) se observa a Lupe declarando su amor a Mercedes después de haberla defendido de Paco. En el primer plano se observa a los protagonistas sentados alrededor de una mesa, sobre ella hay una botella de cerveza con un vaso y un cenicero. Del lado izquierdo, está sentado Lupe, quien porta su uniforme de policía. Su expresión es de seriedad, pues es el momento en el que le declara su amor por Mercedes. En su mejilla se observa un moretón provocado por la pelea acaba de tener con Paco. Del lado derecho está Mercedes, ella está dando casi completamente la espalda a la cámara, únicamente se distinguen sus trenzas despeinadas y parte de su perfil. Al fondo de ellos, en segundo plano, se observan varias parejas bailando danzón, lo cual indica que el ambiente en general era de fiesta. Así pues, en esta representación pareciera que era común que hubiera peleas en el ambiente nocturno y que llegaran personas con golpes al salón, esto porque ninguno de los asistentes se acerca con la abatida pareja.

<sup>218</sup> Fuentes. “Burdeles, prostitución” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 241.



Cuadro 34. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

El investigador Jorge Ayala Blanco señala que el policía del salón representa el espíritu del bien. Por lo que, “a él le tocará hacer el ofrecimiento del sacrificio sentimental (“Lo importante es que se logre su hermanita”) y lanzar el mensaje patriótico (“No soy más que un hijo del pueblo”).<sup>219</sup> Una vez más, se trata de un personaje masculino noble, quien hace todo lo que está en sus manos para salvar a la protagonista de los males de la noche. De formas diferentes, tanto Hipólito como Lupe hacen sacrificios por las mujeres que aman, pero estos no son suficientes para salvarlas de los castigos que les corresponden por la vida que llevan. En el caso de Santa, ella muere víctima de un cáncer de útero, mientras que, en el caso de Mercedes, ella es asesinada por Paco. A pesar de que las películas fueron estrenadas con casi veinte años de diferencia, se mantuvo vigente la representación de un código moral en el cual había personajes masculinos nobles de la noche, pero eran incapaces de salvar a las prostitutas de su destino fatídico.

En esta sección se analizan las actividades y personajes que se desenvuelven en las actividades diurnas de la ciudad de México. A grandes rasgos, son tres los personajes principales de este mundo social y moralmente aceptado.

<sup>219</sup> Ayala. *La aventura del cine*, 2017, p.p. 159-160.

El primero es la protagonista Mercedes, quien esconde su estilo de vida los domingos para poder visitar a su hermana en el instituto. El segundo es Beatriz, quien representa el ideal de feminidad, juventud y belleza. Por último, está Roberto, personaje que presenta una nueva masculinidad, pues se trata de un joven militar, héroe de guerra y enamorado de Beatriz.

La feminidad del personaje de Mercedes se presenta de manera dual, por un lado, en las noches es la bailarina del Salón México, por otro lado, los domingos por la mañana se presenta como una mujer respetable. Al respecto, Adriana Pacheco señala que este personaje pasa por una especie de “purificación” para poder acceder al mundo de su hermana.<sup>220</sup> En la siguiente imagen (cuadro 35) se observa a la protagonista agarrando con cuidado el sombrero que va a utilizar para la visita, mientras sigue portando el vestido ligero y la joyería llamativa que utiliza en el salón de baile. Así, esta imagen presenta la añoranza de Mercedes por la vida que muestra en el instituto de señoritas, la cual dista mucho de su realidad.



Cuadro 35. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

<sup>220</sup> Adriana Pacheco. “El salón de baile” en *Chasqui*, Vol. 42, No. 2, 2013  
<<http://www.jstor.org/stable/43589561>> [Consultado: 28 de junio de 2022.]



Una vez que la protagonista modifica su vestimenta puede interactuar con su hermana sin que se levanten prejuicios contra ella. Llama la atención que en la faceta *decente* del personaje principal acompaña a su hermana, quien representa la feminidad ideal, a visitar espacios emblemáticos de la historia de México. Por ejemplo, en la siguiente imagen (cuadro 36) se observa a Mercedes y Beatriz de espaldas mientras contemplan la Piedra del Sol. La intención de este fotograma es que mostrar la majestuosidad y monumentalidad de este símbolo emblemático de la historia de México prehispánico. Así pues, el objetivo de este plano general es que se viera de manera clara la Piedra del Sol, por ello, Mercedes y Beatriz están de espaldas a la cámara y ocupan un espacio pequeño de la toma. En este sentido, la forma en la que están paradas demuestra admiración por la escultura. Además, su vestimenta denota un sentido de modernidad, ellas llevan faldas debajo de la rodilla y sombreros con los cuales se muestra que eran mujeres decentes que se habían adaptado a la vida de la ciudad de México.



Cuadro 36. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

Debido a las limitantes del trabajo, aquí únicamente se retomó una de las muchas tomas que presentan a las hermanas paseando por diferentes sitios históricos de la ciudad de México. “Fernández aprovecha la trama para mostrar símbolos de ‘mexicanidad’ con escenas del zócalo de la ciudad de México, el Museo

Nacional de Antropología e Historia y la Catedral Metropolitana”.<sup>221</sup> Incluso, para finalizar esa secuencia se presenta a Mercedes y Beatriz entre la multitud en la celebración del Grito de la Independencia, ellas observan al entonces presidente, Manuel Ávila Camacho, en el palco del Palacio Nacional ondeando la bandera. Gracias a estas escenas se puede establecer el interés tanto del gobierno mexicano como del director por presentar símbolos de la cultura nacional mexicana. Es importante destacar que los elementos de ‘mexicanidad’ únicamente fueron exaltados cuando se representaba la feminidad ideal con Beatriz y la versión de mujer decente de Mercedes.

En cuanto al personaje de Beatriz, ella representa la feminidad opuesta de Mercedes. Es una joven inocente e ingenua, cuya educación en el instituto pareciera estar enfocada en convertirla en una mujer ideal para el matrimonio y la maternidad. Por diferentes diálogos se conoce que en el transcurso de la trama cumplió diecisiete años y que se encontraba cursando el último año de su bachillerato, además de que era una de las tres estudiantes con las mejores calificaciones. No obstante, pareciera que su inteligencia se limita a las materias de la escuela, ya que se representa ingenua al ignorar los medios que utiliza su hermana para obtener dinero. Al respecto, la investigadora Adriana Pacheco señala que “el poco cuestionamiento sobre el origen de estos recursos por parte de la hermana ‘virtuosa’, hace pensar más en la idea de una inocencia ‘conveniente’, que apunta más a una doble moral, que a una inocencia verdadera”.<sup>222</sup>

El hacer un ejercicio comparativo entre la educación que reciben Beatriz y Margarito, personaje de la película *Las abandonadas*, permite conocer la diferencia entre los códigos y valores ideales para las mujeres y para los hombres. En ambos casos, se presenta el sacrificio de la figura maternal mediante la prostitución. Por un lado, Margot es la madre abnegada de Margarito, quien lo deja al cuidado de la escuela del gobierno para que así pudiera aspirar a ser un gran abogado. Por otro lado, Mercedes es la hermana mayor y figura maternal de Beatriz, quien dedica todo

---

<sup>221</sup> Adriana Pacheco, documento en línea citado.

<sup>222</sup> *Ibid.*

su dinero para pagar el instituto de señoritas y así su hermana menor pudiera aspirar a un buen matrimonio.

*Las abandonadas* (1945) y *Salón México* (1949) son películas realizadas durante la década de los cuarenta por el mismo director, Emilio Fernández, por lo cual se puede establecer que la diferencia en la forma de representar a los personajes jóvenes responde a los códigos culturales y estructura de género de esos años. Un hombre joven, como Margarito, podía recibir una educación de calidad en un instituto de gobierno para poder sobresalir como profesionista. En contraparte, la felicidad de una joven mujer, como Beatriz, estaba en aspirar a ser una buena madre y esposa, lo cual conseguiría gracias a la formación que recibe en un colegio privado y católico. Por lo tanto, los valores masculinos se forman gracias el Estado, mientras que los femeninos se vinculan a valores tradicionales y religiosos.

Beatriz es una joven obediente que busca la autorización de su hermana mayor antes de acordar una cita con su enamorado, Roberto, por lo cual se recompensa su virtud con un final feliz. Se puede conocer cuáles eran las características de feminidad que más valoraba Roberto gracias a un diálogo que mantiene con su madre, la directora del colegio. A continuación, se transcribe una parte del diálogo:

-Roberto: Bueno sí, prácticamente la acabo de conocer, pero Beatriz es como una de esas mañanas de primavera que inmediatamente se te mete en el corazón. Sin complicaciones, pura, simple y perfecta.

-Directora: Te creo hijo pero tú quieres ir volando cuando deberías de ir poco a poco, al fin aviador...

-Roberto: Yo anhelo un hogar y un hogar precisamente con una mujer como Beatriz, sin complicaciones como...

-Directora: Como una mañana de primavera, ya me lo dijiste.<sup>223</sup>

En efecto, se resumen en dos las principales características por las cuales Beatriz representa la feminidad perfecta. La primera es la “falta de complicaciones”, es decir, una mujer sumisa y obediente a las indicaciones de su esposo. Así pues, el

---

<sup>223</sup> Emilio Fernández, documento en línea citado.

énfasis a esta característica se refiere a una perspectiva patriarcal, en la cual una buena esposa es aquella que no genera conflicto o problemas al hombre. La segunda cualidad es la “pureza”, la cual se refiere a la virginidad de Beatriz. Como se ha visto en este trabajo, las mujeres impuras o *manchadas* son aquellas que ceden a sus deseos carnales, por lo cual son excluidas por sus familiares y la sociedad.

Por último, el personaje de Roberto representa la masculinidad ideal. Para empezar, se trata de un joven piloto aviador que combatió junto al coronel Cárdenas en el Escuadrón 201 durante la segunda guerra mundial, por lo cual es considerado como un héroe nacional. Una vez más el director utiliza hechos históricos reales para beneficio de la trama y los personajes, lo cual favorece que la audiencia simpatice con Roberto y los combatientes del escuadrón. Además, el personaje camina con un pequeño cojeo, rasgo que humaniza al héroe nacional. Otra característica del personaje es que se trata de un hombre sensato, pues reconoce que el dinero que obtiene Mercedes es de dudosa procedencia; sin embargo, está dispuesto a omitir esta falta por el sacrificio que implica. En este sentido, “la película muestra que este dinero está experimentando un proceso de ‘purificación’ al momento de ser utilizado para producir a la ‘mujer ideal’ que la sociedad necesita”.<sup>224</sup> Se puede distinguir la diferencia de los valores de género al comparar la actitud de Roberto y Beatriz sobre el dinero de Mercedes. En ella se considera un valor femenino su ingenuidad respecto al tema, mientras que presentar de manera tan a inocente Roberto reduciría su masculinidad. Por lo tanto, se opta por incrementar sus valores como hombre decente por reconocer el sacrificio que hace la hermana mayor por el bien de la menor.

Si bien la mayoría de las escenas del piloto Roberto son durante el día, llama la atención que en una ocasión se le presenta visitando el Salón México. En la siguiente imagen (cuadro 37) se observa a Roberto, segundo de izquierda a derecha sentado en la mesa, junto con sus compañeros de batalla riendo y bebiendo cervezas. Todos los que están sentados a la mesa portan el uniforme militar, sin

<sup>224</sup> Adriana Pacheco, documento en línea citado.

importar que estén en un centro nocturno. Esto indica una marcada diferencia entre los valores femeninos y masculinos respecto a la vida nocturna. Como ya se ha señalado, Mercedes tenía que cambiar su vestimenta y esconder su profesión como bailarina y sexoservidora para poder presentarse en el colegio. A diferencia de Roberto, quien en todas las ocasiones se le presenta vestido como militar sin que se considere una falta de respeto al uniforme que asista así a las celebraciones del Salón México.



Cuadro 37. Emilio Fernández. *Salón México*, México, 1949.

Gracias al análisis de *Salón México* se puede conocer una representación cinematográfica que sugiere cómo se modificó el mercado sexual durante la década de los cuarenta a partir de la abolición de la prostitución. Además, el análisis de los personajes principales permite entender cómo se otorgaban diferentes valores a las mujeres y a los hombres por realizar actividades durante el día o la noche. En el ámbito nocturno, se presenta a Mercedes, la bailarina y fichera que sacrifica su vida por el bien de su hermana. En este personaje, se repite la lección moralizante de que no importa que tan nobles sean las intenciones de las sexoservidoras, siempre reciben una muerte trágica que las libera de sus pecados. En cuanto a los personajes masculinos de los bajos fondos, los pachucos y padrotes como Paco, fueron fundamentales en la red de prostitución clandestina de la ciudad de México.

Como ya se ha presentado, el personaje ficticio de Paco estaba basado en hechos reales. Gracias a las investigaciones históricas que se han hecho sobre la nota roja, se conoce la violencia cotidiana a la que fueron sometidas las sexoservidoras por parte de los padrotes. En cuanto a Lupe, se ha estudiado que es un personaje que repite el arquetipo de masculinidad representado en Hipólito de *Santa*, ya que en ambos casos se trata del enamorado y héroe que busca la redención de la protagonista.

En contraste, la feminidad y masculinidad ideal se relacionan con las actividades diurnas. Por un lado, Beatriz se presenta como la mujer virtuosa por ser una joven estudiante que enamora al piloto aviador por su feminidad pura y simple. Por otro lado, Roberto representa la masculinidad perfecta por ser un héroe nacional de la segunda guerra mundial, además es un buen hijo y un hombre sensato que reconoce el potencial de Beatriz como su futura esposa obediente y abnegada.

### ***Trotacalles* y lo moralizante**

La última película que se analiza en este trabajo es *Trotacalles* de la directora Matilde Landeta. Se decidió cerrar con ella porque se considera que es una cinta de transición, en el sentido de que respeta las líneas argumentativas de un melodrama prostibulario, aunque ya cuenta con una escena de baile de cabaret. Así pues, se puede considerar que *Salón México* y *Trotacalles* son de las últimas películas que respetan el arquetipo de feminidad prostibularia iniciado con el personaje de Santa, al mismo tiempo que presentan algunas escenas simples de baile para compaginar con el género de moda, el cabaret. Se debe recordar que, para finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, se exhibieron con gran éxito películas como *Han matado a Tongolele* (1948) y *Aventurera* (1950), mismas que marcaron una nueva forma de representar la vida nocturna de la ciudad de México.

Además, *Trotacalles* fue la primera cinta melodramática prostibularia mexicana dirigida por una mujer, lo cual permite analizar esta cinta en dos niveles. Por un lado, permite dimensionar la cultura patriarcal dentro de la industria cinematográfica mexicana. Aunque la representación de la mujer pública mediante la prostitución pareciera un tema muy femenino, pasaron veinte años desde el

exitoso estreno de *Santa* (1932) para que se le permitiera a una mujer dirigir una cinta con la misma temática. Por otro lado, mediante el análisis de *Trotacalles* se conoce cómo una directora representa la vida nocturna de la ciudad de México y sus personajes, por lo cual se pueden conocer continuidades y diferencias en la forma de representar lo femenino y la cultura moralizante alrededor de las prostitutas.

Antes de pasar al análisis formal de la película, se considera necesario presentar de manera breve algunos datos biográficos sobre la directora. Esto para entender las condiciones extraordinarias y los obstáculos a los que tuvo que hacer frente Landeta para que se le permitiera dirigir una película. Ciertamente, dentro de la industria cinematográfica algunas mujeres podían encontrar trabajo como maquillistas, apuntadoras o actrices. Sin embargo, era una industria, al igual que muchas otras, que consideraba que el mayor valor femenino era la belleza y sumisión, aptitudes opuestas a la labor de líder intelectual de un director. Al respecto, la crítica de cine Laura Mulvey menciona que el lugar común de las mujeres en el cine es como actrices, pues así cumplen con las fantasías y los deseos masculinos. Por lo tanto, la mujer queda expuesta “como objeto erótico para los personajes dentro del argumento en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio”.<sup>225</sup> En este sentido, Matilde Landeta fue una figura paradigmática porque pudo hacerse de un espacio como directora.

En el libro *Matilde Landeta: hija de la Revolución* se describe la vida de la cineasta desde su infancia y vida personal, hasta sus triunfos y derrotas profesionales.<sup>226</sup> Llama la atención que aún en nuestros días, son menos los trabajos de investigación que se han hecho sobre Matilde Landeta en comparación con la gran cantidad de textos académicos que se han hecho sobre *Santa*, *La mujer del puerto*, *La mancha de sangre* y el reconocido director Emilio *el indio* Fernández.

---

<sup>225</sup> Mulvey, “El placer visual” en *Crítica feminista*, 2001, p.86.

<sup>226</sup> La investigadora Julianne Burton-Carvajal vivió una temporada con la cineasta con el objetivo de conocer cómo fue su vida y los retos que enfrentó para hacerse una carrera como directora en el México posrevolucionario. Burton. *Matilde Landeta*, 2002, p.p. 13- 15.

Por ello, en esta tesis se procuró un apartado biográfico con el propósito de visibilizar a esta emblemática directora.

Matilde Landeta nació el 20 de septiembre de 1913 en la ciudad de México, sus padres fueron el español migrante Gregorio Soto Conde y la mexicana de familia burguesa Matilde Landeta Dávalos. Durante sus primeros años de vida, muere su madre y al poco tiempo los abandona su padre. A partir de esto, Matilde y sus hermanos fueron repartidos entre familiares e institutos, ella fue llevada a San Luis Potosí con su abuela. Recibió educación tradicional conservadora estilo francés en el Colegio de Señoritas del Sagrado Corazón. En cuanto a sus primeros acercamientos al cine, “para mi abuela ultracatólica, ir al cine equivalía a arrojarse de cabeza al infierno. Las únicas películas que se me permitieron ver durante mi niñez fueron dos cortos de Chaplin”.<sup>227</sup> Gracias a esta cita se conocen los primeros acercamientos de Landeta al cine. Además, brinda un panorama general de cómo las familias burguesas conservadoras mexicanas consideraban que el cine no era un espectáculo propio para señoritas decentes.

No obstante, a Matilde vivió un periodo de cambio, el cual implicó que su familia entrara en decadencia como consecuencia de la Revolución. A partir de 1930, con sólo diecinueve años, abandona la casa de la abuela para rentar un cuarto de azote cerca de su hermano Eduardo Soto. Gracias a sus buenas relaciones sociales y al dominio del idioma inglés, su hermano consiguió un trabajo como traductor de los técnicos provenientes de Hollywood que comenzaban a trabajar en las nuevas compañías cinematográficas mexicanas. Así pues, Matilde entró a los foros de grabación como acompañante de su hermano y poco después se hizo su propio camino. Durante la grabación de *El prisionero trece* (1933) aprendió mucho del camarógrafo Alex Philips. Posteriormente, trabajó como anotadora para Emilio Fernández en las reconocidas películas *Flor Silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1944).

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 27.



En estos años, Matilde laboró sin cesar en la industria cinematográfica, solamente entre 1935 y 1936 hay un vacío en su filmografía. La cineasta explica que la razón de este receso fue por el intento de Enrique Solís de expulsarla de la industria en un momento de crisis económica. Landeta señala que se “alegaba que como era la única apuntadora mujer y tenía marido que me mantuviera, podían prescindir de mí”.<sup>228</sup> En esta cita se observa que, durante la primera mitad del siglo XX, los trabajos de las mujeres eran vistos como una opción “mientras se casan”, es decir, podían tener un ingreso económico mientras encuentran un hombre que las mantenga o su sueldo era percibido como complementario al de sus esposos. Por lo tanto, no hubo mayores objeciones en el despido de Matilde durante un periodo de crisis, pues se entendía que ella no tenía necesidades económicas como sus pares masculinos. Además, esta cita brinda un panorama general de los reducidos espacios de trabajo *legítimo* para las mujeres, en este sentido, no se despedían a las actrices, pero sí se expulsó de la industria a la única anotadora. En efecto, el cine como industria era de carácter patriarcal, por lo que los hombres eran los únicos que ocupaban cargos de poder, al mismo tiempo que decidían qué oficios podían ocupar las mujeres.

En el año de 1943 Landeta tuvo su primera oportunidad para probar sus capacidades como directora, después de que René Cardona tuviera que abandonar una serie de películas cuyo personaje principal era Fu Man Chi. Inicialmente, Fernando Soler iba ser el encargado de dirigir las películas, pero se vio superado. Tras el fracaso de Soler, Matilde fue la encargada de dirigir las tres películas al mismo tiempo, aunque en los créditos se conservó el nombre de Cardona como director. A partir de esta experiencia, Landeta buscó hacerse su propio nombre como directora, para lo cual debía ser ascendida primero a asistente de director. Los dirigentes del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica decidían quiénes tenían la capacidad de ocupar este cargo, los únicos requisitos eran antigüedad, experiencia y previa afiliación al sindicato. Aunque la cineasta cumplía con todos los requerimientos, cada vez que solicitaba su ascenso recibía la

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.61.

misma respuesta que le cerraba las puertas: “Pero si eres mujer”.<sup>229</sup> Como último recurso, Matilde convocó una asamblea general, en la cual convenció a trescientos trabajadores de que se le otorgara el puesto de asistente de producción.

Varios años después, en 1948, presentó su petición de ascenso a la Sección de Directores. Para ese momento, ya había demostrado sus capacidades en la industria cinematográfica por lo que su petición fue aceptada sin mayor conflicto. Su debut como directora fue con la cinta *Lola Casanova* (1948), para lograrlo tuvo que hipotecar su casa y así obtener los seiscientos mil pesos de costo de producción. Además, junto con su hermano estableció la casa productora independiente TACMA (Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados) “una productora independiente que intentaba nadar contra la corriente de la industria establecida, experta en presupuestos inflados, comisiones por abajo del agua y otros tratos chuecos”.<sup>230</sup> En los siguientes años produjo y dirigió dos películas más, *La negra Angustias* (1949) y *Trotacalles* (1951). A pesar del relativo éxito comercial de sus películas, la situación social y cultural del país le impidió seguir dirigiendo cine.

Durante la década de los cincuenta, todavía pudo colaborar en el guión de la película *El camino de la vida*, la cual fue reconocida y premiada por los Arieles. Matilde Landeta señala que:

después de que *El camino de la vida* se produjo en 1956 y de su triunfo en 1957, mi nombre no volvió a mencionarse en los círculos del cine mexicano sino hasta 1975, Año Internacional de la Mujer, cuando la ONU organizó un gran congreso internacional en la ciudad de México.<sup>231</sup>

Sin embargo, tuvieron que pasar muchos años más para que la cineasta pudiera dirigir otro largometraje. En 1991 Landeta dirigió su cuarta y última película titulada *Nocturno a Rosario*.

Así pues, el objetivo de esta sección fue presentar una semblanza general sobre la vida de Landeta y los obstáculos que enfrentó como mujer para hacerse de

---

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 130.

un espacio como directora en la industria cinematográfica mexicana. Al respecto, cabe retomar los cuestionamientos que la historiadora feminista Linda Nochlin ha hecho sobre las mujeres en el mundo artístico. La investigadora plantea la pregunta ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?, ante lo cual señala que la respuesta “no reside en el naturaleza del genio individual o en su falta, pero sí en cambio, en las instituciones sociales previstas y en lo que ellas prohíben o fomentan en diversas clases o grupos de individuos”.<sup>232</sup> En este caso, Matilde Landeta se presenta como una mujer excepcional, ya que tuvo las capacidades artísticas y profesionales para demostrar su capacidad como directora en una industria cinematográfica que favorecía a los hombres. Sin embargo, también se debe señalar que ella provenía de una familia adinerada, lo cual en su momento implicó que pudiera hipotecar su casa para hacerse de los recursos económicos necesarios para su debut como directora. En efecto, la personalidad, perseverancia, visión artística, condiciones sociales y económicas de Matilde Landeta fueron extraordinarias, lo cual le permitió ser una de las primeras directoras de cine en Latinoamérica. No obstante, las instituciones sociales y la industria cinematográfica mexicana limitaron su carrera, por lo cual pasaron cuarenta años entre su tercera cinta *Trotacalles* (1951) y su siguiente película *Nocturno a Rosario* (1991).

En el libro *Matilde Landeta, hija de la revolución* se narra que después del éxito comercial de la película *La negra Angustias* (1949), el escritor Luis Spota sugirió a la cineasta que en su nueva cinta se acercara al exitoso género del melodrama prostibulario. A partir de esta sugerencia, Landeta comenzó a trabajar con José Águila en el guión de *Trotacalles*. La cinta se filmó en 1951 en la ciudad de México y se retrataron espacios frecuentados por las verdaderas trotacalles, como el viejo convento colonial de Las Vizcaínas. Los actores principales fueron Miroslava Stren con el personaje de Elena, Isabel Corona como Luz y Ernesto Alonso como Rodolfo/Rudy. Se estrenó en 1952 con éxito comercial, “le encantó al público, aunque la crítica la ignoró”.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Nochlin. “¿Por qué no han existido grandes artistas?” en *Crítica feminista*, 2001, p.28.

<sup>233</sup> Burton. *Matilde Landeta*, 2002, p. 105.

A grandes rasgos, la película cuenta la historia de dos hermanas distantes cuyas vidas se reencuentran después de un accidente automovilístico. Por un lado, Elena es una mujer joven y elegante que acostumbra a relacionarse con la alta sociedad, su estatus y riqueza lo consiguió gracias a su próspero matrimonio con el exitoso banquero Faustino Irigoyen. Por otro lado, su hermana María también es una joven y bella mujer que se dedica a la prostitución callejera. Su pareja, amante y lenón es Rodolfo, un delincuente que se dedica a enamorar mujeres ricas para robarles dinero.

Por coincidencia, Rodolfo conoce a Elena en un elegante salón de baile y se propone enamorarla como su siguiente víctima sin saber que se trata de la hermana de María. Después, se presenta cómo Elena cede a la seducción de Rodolfo y engaña a su esposo, lo cual pone en peligro su acomodada vida. Al principio, ella pone cierta resistencia, pero eventualmente cede a sus deseos carnales y cae en los brazos de Rodolfo, mientras él aprovecha su enamoramiento para pedirle dinero prestado, mismo que ella le otorga sin dudar. En cuanto a María, se presenta su solitaria y triste vida como trotacalles al margen de la sociedad; sin embargo, se muestra cierta amistad y alianza entre las prostitutas. En varias ocasiones, le comenta a su amiga Ruth, una prostituta veterana, que Rodolfo la explota y golpea pero que prefiere esos malos tratos a quedarse sola. El personaje de Ruth representa la voz de la sabiduría dentro de los bajos mundos, ya que en varias ocasiones advierte a sus compañeras que no había un final feliz para ellas y que la muerte es su único alivio.

En la última parte de la película, Ruth enferma terriblemente y sus compañeras de oficio se juntan para conseguirle un doctor y un cura para aliviar sus pesares corporales y del alma. Al mismo tiempo, Elena y Rodolfo planean robarle miles de pesos a Faustino y, así, iniciar una nueva vida en pareja. Mientras llora la muerte de su amiga Ruth, María descubre que la nueva víctima de Rodolfo es su distante hermana, por lo cual intenta primero convencer a Elena de que abandone sus planes y mantenga su vida como esposa del banquero. Posteriormente, intenta detener a Rodolfo quien la asesina de una cuchillada en plena calle. Un policía

observa a la distancia el asesinato y mata al lenón cuando éste intenta huir de la escena del crimen. Elena al descubrir que su plan fue truncado por su hermana intenta regresar a casa con su esposo, pero él la está esperando listo para correrla de la casa, ya que conocía todos sus engaños. Al final, Elena camina sola en la calle, la última toma pareciera indicar que su destino también era ser trotacalles.

Los personajes principales son las hermanas Elena y María, y en ellas se representan los peligros de la feminidad, juventud y belleza. María es la hermana que se dedica a la prostitución, mientras Elena, de primera instancia se presenta como una mujer respetable que se dedica al cuidado de su esposo mayor. La película comienza con el reencuentro de las hermanas después de muchos años distanciadas. Durante los primeros minutos, las hermanas hablan por primera vez en el elegante cuarto de Elena.

La siguiente imagen (cuadro 38) pertenece a esta secuencia, del lado izquierdo está Elena quien se mantiene de pie y observa a su hermana, del derecho se encuentra María quien está sentada, cabizbaja y con los hombros encorvados en posición de sumisión y arrepentimiento. Un elemento importante en este fotograma es el espejo, ya que mediante su reflejo se observa la expresión altanera y de desprecio de Elena. Llama la atención que la única expresión que se distingue con claridad en el espejo es la de Elena, por lo que pareciera que mediante esta toma la directora advierte a la audiencia que la verdadera personalidad de este personaje es la que se refleja en el espejo. Gracias a esta escena se descubre que María había huido con el novio de su hermana, lo cual causó tanto pesar a su familia que su padre murió. Como suele suceder en los melodramas, el novio se cansó de María y la abandonó, al encontrarse sola y sin poder regresar con su familia, la prostitución fue su única forma de sobrevivencia.



Cuadro 38. Matilde Landeta. *Trotacalles*, México, 1951.

Esta escena es de capital importancia en la trama y para la intención moralizadora de la cineasta. Esto porque mientras María acepta sus errores y ruega por el perdón, su hermana reconoce que ella también tuvo que venderse para poder salir adelante. Elena comenta lo siguiente, “Después, cuando murió mi padre me quedé completamente sola. Yo también tuve que vender mi repugnancia y mi asco y renunciando a mi derecho a vivir y ser feliz me casé con ese viejo, mi jefe”.<sup>234</sup> De esta manera, la directora rompe con el esquema tradicional sobre la prostitución, ya que anteriormente se presentaba que sólo las mujeres de los bajos mundos vendían sus cuerpos por necesidad. Al respecto, la cineasta señala que, desde su concepción, la película estaba pensada como una historia moralizadora.

Quería que *Trotacalles* transmitiera mi convicción de que la mujer que se casa por dinero es tan prostituta como la que se vende por unos pesos en las calles. Y, de hecho, aún más, porque, como dice uno de los diálogos, la hermana pobre se prostituye por hambre mientras que la rica lo hace por vicio.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Matilde Landeta, documento en línea citado.

<sup>235</sup> Burton. *Matilde Landeta*, 2002, p. 102.

Aunque la cineasta retrata una nueva forma de pensar la prostitución y las mujeres de la clase alta, al final se repite la premisa de que el mayor riesgo femenino es confundir los deseos carnales con amor. La caída de Elena sucede cuando intenta huir con su enamorado y su esposo la descubre; por lo tanto, parecería que el error de este personaje fue el adulterio, ya que de otra manera pudo haber conservado su estatus social. Así pues, ambas hermanas comparten la tragedia de haber caído en las falsas declaraciones de amor de un hombre, condición de feminidad que se repite desde la década de los treinta con la historia de *Santa* (1932) y *La mujer del puerto* (1934).

Los peligros de idealizar el amor romántico formaron parte de la realidad social y se retomaron en esta película moralizante. En los personajes de María y Rodolfo se representa la compleja relación que existió entre padrote y prostituta, en la cual muchas veces había una relación sentimental. La historiadora Pamela J. Fuentes señala que la mayoría de las mujeres que denunciaron a sus padrotes declaraban que habían estado unidos en algún tipo de relación física o sentimental. Había relaciones de amasiato o matrimonio “mientras que otras habían sido seducidas por sus padrotes, con quienes habían mantenido relaciones sexuales por un corto periodo de tiempo, y después obligadas por éstos a prostituirse”.<sup>236</sup> Como ya se ha señalado, el fenómeno del lenocinio y los riesgos de seducción para la mujer, aumentaron durante la década de los cuarenta después de la abolición de la prostitución reglamentada. En *Trotacalles* se representa una relación ficticia que estuvo sustentada en las dinámicas de comercio sexual de la vida nocturna en la ciudad de México.

En este sentido, el personaje de Ruth representa a una mujer concedora de los bajos mundos. Mediante diferentes diálogos aleccionadores, este personaje señala que una vez que la mujer cede a sus instintos sexuales, siempre va a estar al margen de la sociedad. Por ejemplo, Ruth dice las siguientes líneas como consejo a María:

---

<sup>236</sup> Fuentes. “Burdeles, prostitución” en *Vicio, prostitución*, 2017, p. 245.

Darías la vida por un hombre, por cualquiera, el que te haga compañía, es el miedo a estar sola como yo... Siempre te pegará él y te pegarán todos. ¿Quién eres tú para que no lo hagan? Una basura de la calle que nadie puede respetar. Si algún hombre te da un remedo de amor, es porque es tan bajo como tú, más tal vez.<sup>237</sup>

Gracias a este diálogo se puede tener un panorama de cómo se percibía socialmente a las trotacalles. En este caso, tanto la cineasta como la audiencia compartían los valores sociales, en los cuales se consideraba que una mujer dedicada a la prostitución no podía aspirar a ningún tipo de respeto ni amor. Por ello, se presenta una vez más un melodrama moralizante que pretende educar advierte a las mujeres que no hay salvación para aquellas que caigan en la avaricia o lujuria.

Si bien el personaje de María se presenta lleno de vergüenza y arrepentimiento, llama la atención que, hasta cierto punto, se presenta su oficio con cotidianidad. Es decir, todas las noches llega a la misma hora a la calle, saluda a sus amigas, se da unas vueltas y al finalizar su *jornada* su novio/padrote la recoge. Así pues, en esta cotidianidad María y las trotacalles se hacen amigas e incluso se retrata un grado de hermandad entre ellas. Por ejemplo, cuando Ruth se encuentra muy enferma todas se reúnen para juntar dinero para el médico, su tratamiento y la visita del cura. La siguiente imagen (cuadro 39) pertenece a esta escena, recostada sobre la cama se observa a Ruth, sentada frente a ella, del lado izquierdo, está María y detrás de ella se puede observar a varias mujeres, todas compañeras de oficio.

---

<sup>237</sup> Matilde Landeta, documento en línea citado.





Cuadro 39. Matilde Landeta. *Trotacalles*, México, 1951.

La imagen es relevante porque se representan diferentes estilos y tipos de mujeres, se observan mujeres delgadas, curvas, jóvenes y ancianas. Si bien son personajes menores, el hecho de que estén en la película habla de la intención de la directora de representar de otra forma a las integrantes de la vida nocturna de la ciudad de México. Según la investigadora Ilse Maite Murillo, la directora tenía como propósito “retratar lo más fidedigno posible un caso que pudiese parecerse a la realidad sobre la prostitución”<sup>238</sup>, todo esto sin comprometer su intención moralizante. Matilde Landeta logra su objetivo al mostrar en una sola escena la variedad de mujeres que se podían encontrar en el bajo mundo, al mismo tiempo que Ruth pronuncia un discurso sobre lo gratificante que es la muerte para mujeres como ellas.

La representación masculina en *Trotacalles* también rompe con los esquemas presentados anteriormente. Particularmente, en las películas de Emilio *el Indio* Fernández se ha visto cómo los hombres fueron los portadores de los símbolos nacionales, en *Las abandonadas* con el general Juan Gómez y en *Salón México* con el piloto aviador Roberto. Sin embargo, Matilde Landeta omite este

<sup>238</sup> Murillo. “Matilde Landeta” en *Compendio de visiones*, 2015, p. 143.

discurso nacionalista y presenta personajes masculinos que representan a una clase social metropolitana adinerada. En Rodolfo y Faustino Irigoyen, la directora muestra los valores de masculinidad socialmente aceptados, mismos que distan de la vida trágica de las mujeres.

Para empezar, Rodolfo o Rudy se presenta como el hombre encantador que vive de seducir a mujeres ricas y explotar a sus parejas como prostitutas. Como ya se ha señalado, a partir de la década de los cuarenta la figura del padrote adquirió mayor relevancia, tanto en su caracterización violenta en los medios masivos de comunicación, como en la cotidianidad del comercio sexual de la ciudad de México. Si bien no todos los padrotes eran pachucos, este fue un estereotipo que se repitió en diferentes ocasiones en el cine. Por ejemplo, en el caso de *Salón México*, ya se analizó cómo el personaje de Paco cumplía con todos los arquetipos de masculinidad nocturna, es decir, un hombre violento, borracho, abusador y ratero que viste con orgullo *zoot suit*. El caso de Rodolfo en *Trotacalles* es diferente, pues es un padrote que rompe con este esquema de pachuco.

En la siguiente imagen (cuadro 40) se observa a Rodolfo, portando un elegante traje con corbata, su mirada es seductora y cautivadora, pues esta toma pertenece a la escena del primer acercamiento entre él y Elena. Este fotograma es un primer plano de Rodolfo, lo cual permite observar con claridad la forma que su masculinidad se asoció con el moderno estilo de vida de la ciudad de México. Rodolfo se presenta como un hombre bien peinado, con bigote cuidado, un saco elegante con un pañuelo en su bolsillo, camiseta y corbata bien amarrada. Además, en su mano lleva un vaso con un licor, el cual le brinda cierta elegancia. Su vestimenta es propia de un hombre de clase alta, ya que se encuentra en un fino salón de baile donde también se encuentra el próspero banquero Faustino hablando de negocios con el embajador. Gracias a su porte y vestimenta, Rodolfo puede interactuar con la alta sociedad sin causar sospechas. No obstante, llama la atención que este personaje viste de la misma forma aun en el Club Verde, un cabaret de mala fama en el cual “cuida” a María mientras ella bebe con algún cliente.



Cuadro 40. Matilde Landeta. *Trotacalles*, México, 1951.

Si bien el personaje de Rodolfo representa una masculinidad elegante y sofisticada, su forma de actuar fue la misma que la de Paco y otros personajes dedicados al comercio sexual. En diferentes escenas, se le presenta golpeando y maltratando a Elena, exigiéndole que le ayude a robar y que le entregue el dinero que había ganado durante la noche. La investigadora Fabiola Bailón reflexiona sobre este fenómeno social y cultural, ante lo cual señala que:

La figura visible en el cine, la prensa, los discursos legales y la literatura fue cada vez más la del proxeneta varón, que se convirtió en un modelo deseado de masculinidad para muchos hombres que migraban a la capital y lo veían como una mejor opción para ganar dinero “fácil” o como una forma rápida de entrar a la vida moderna citadina. En la segunda mitad del siglo XX hubo, pues, una sobre atención a los padrotes, particularmente en la capital, que salieron a la luz y llegaron a ser las figuras dominantes del comercio sexual o las que tomaron las riendas del “negocio” minimizando o subordinando a las matronas, a quienes siguieron utilizando para propio beneficio, asociándose con otros padrotes, valiéndose del servicio de múltiples actores y estableciendo alianzas.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Bailón. *Prostitución y lenocinio*, 2016, p. 188.

Durante la década de los cuarenta, se observa que el cine se basaba en la figura del padrote para generar intriga en sus melodramas prostibularios, al mismo tiempo, los espectadores que emigraban a la capital buscaron emular estos valores de masculinidad para hacerse de dinero “fácil”. Esto probablemente se debió a la forma en la que se presentaban los valores de los proxenetas en el cine. Si bien los personajes de Paco de Rodolfo tienen una muerte trágica, hasta cierto punto viven una vida sin mayores consecuencias, pueden abusar de las mujeres, sin que sean perseguidos por la ley o que pese sobre ellos un dilema moral. Es decir, en el caso de personajes masculinos estar al margen de la sociedad se presentaba como una buena forma de vivir y su única pena sería tener una muerte trágica. En oposición, las mujeres sufrían toda su vida por vender su cuerpo al comercio sexual, se merecían los maltratos masculinos, el desprecio de la sociedad y en su caso la muerte se presenta como un alivio.

Por último, el segundo personaje masculino relevante es el banquero Faustino. Él representa a la nueva clase burguesa capitalina, hombres que han hecho dinero gracias a sus habilidades financieras y de negocios. Es decir, se rompe con los esquemas nacionalistas de *Las abandonas* y *Salón México*, películas en la que los personajes masculinos respetables se relacionan de alguna forma con el Ejército. En general, la participación del banquero en la película es poca; sin embargo, es significativa en el desarrollo de la trama, ya que Elena y Rodolfo están interesados en su dinero. Como ya se ha señalado, desde el principio Elena admite a su hermana que ella era secretaria cuando se casó con su jefe y que está dispuesta a sacrificar el amor a cambio del bienestar económico. A su vez, Faustino reconoce que la juventud y belleza de Elena le otorga cierto estatus social, por eso procura llevarla a diferentes reuniones de negocios. El siguiente diálogo sirve para ejemplificar este acuerdo matrimonial:

-Elena: Ya me cansé de servirte de gancho para tus negocios, me exhibes como mercancía.



Faustino: Hijita, nenita, cuando un hombre de mi edad se casa con una pollita como tú, ¿para qué otra cosa la quiere sino para exhibirla? Es el consuelo que tenemos los viejos ricos.<sup>240</sup>

Así pues, queda claro que ambos personajes se benefician económica y socialmente con el matrimonio, mismo que funciona siempre y cuando ella le sea fiel. En este sentido, Landeta critica severamente “a las mujeres que hacen uso de su cuerpo para acceder a una clase más alta, y cómo este acto deriva en un acto de prostitución”.<sup>241</sup> No obstante, la crítica social queda en el ámbito femenino, ya que la dignidad de Faustino queda intacta. Incluso, al final de la película se le presenta como un hombre inteligente, ya que diseñó un plan para atrapar a su esposa con su amante. Por ello, la masculinidad del banquero es intachable, pues siempre cumplió su función de proveedor familiar, mientras que Elena está condenada a una vida como trotacalles por caer en la avaricia y lujuria.

### Consideraciones finales

El objetivo de este capítulo fue analizar las representaciones femeninas y masculinas en melodramas prostibularios de la década de los cuarenta. El melodrama como discurso narrativo está conformado por personajes maniqueos, es decir, el villano es un ser muy malo, mientras que el héroe es una persona muy buena. Gracias a esta narrativa se puede conocer de manera clara cuáles fueron los valores morales y sociales que se consideraban adecuados para las mujeres y hombres. *Las abandonadas*, *Salón México* y *Trotacalles* son tres películas que representan, de manera distinta, la vida nocturna de la ciudad de México, por lo cual sus personajes están al margen de la sociedad. A la par del análisis de representación, se incorporó información sobre el proceso de abolición de la prostitución en México, ya que la transformación en el comercio sexual modificó la forma en la que se representaron los personajes de la vida en el cine.

El capítulo comienza con el análisis de *Las abandonadas* (1945), melodrama histórico dirigido por Emilio el Indio Fernández. La vida trágica de su protagonista,

<sup>240</sup> Matilde Landeta, documento en línea citado.

<sup>241</sup> Murillo. “Matilde Landeta” en *Compendio de visiones*, 2015, p. 150.

Margarita, repite el conocido arquetipo de feminidad presentado en *Santa*. Es decir, se trata de una joven e inocente mujer de campo que después de ceder a los deseos de un hombre es rechazada por su familia y termina en la capital como prostituta. Sin embargo, este personaje presenta un nuevo aspecto de feminidad, la maternidad. Con la llegada de su hijo, Margarito, todos los sacrificios carnales de la protagonista tienen un motivo noble. Es importante mencionar que la primera parte de la trama sucede en los años de la Revolución, lo cual significa que los burdeles estuvieran permitidos, realidad que fue representada en la película. Por ello, Margarita trabaja en una casa de citas y se omite la figura del padrote. En este sentido, la masculinidad es representada en el problemático general Juan Gómez y en Margarito. Como ya se ha presentado, el personaje del general fue problemático para el gobierno y los censuradores del momento; no obstante, la fama y reconocimiento del director fueron favorables para la exhibición de su película.

La segunda cinta analizada es *Salón México* (1949) dirigida una vez más por Fernández. Este melodrama se basa en escenarios y personajes reales de la vida nocturna de la capital, aunque fueron exagerados mediante la música y tomas emblemáticas para cautivar a los espectadores. La trama se desarrolla en un periodo en el cual la reforma Cárdenas-Sirub (1940) llevaba casi diez años de ser aplicada, lo cual implicaba que el comercio sexual se hubiera modificado. Por lo tanto, la profesión de la protagonista, Mercedes, es ambigua, esto porque de manera explícita se presenta que es una bailarina de danzón, al mismo tiempo que de forma implícita se entiende que trabaja como sexoservidora bajo la protección del pachuco Paco. En este sentido, la película cuenta con varios símbolos que representan la forma oculta en la que se desarrollaba la prostitución, por lo que cabaret, bailarina y danzón fueron palabras que se asociaron a los bajos fondos. En esta película, Emilio *el Indio* Fernández retoma el arquetipo de feminidad sacrificada y maternal para otorgar un sentido de purificación a la prostitución de Mercedes. La protagonista sacrifica su cuerpo y alma para otorgarle una buena educación y próspero matrimonio a su hermana, Beatriz, en quien se representan los valores de la feminidad ideal.

Por otro lado, los valores de masculinidad se representan en tres personajes: Paco, Lupe y Roberto. En el policía Lupe se imita el arquetipo del pianista Hipólito presentado en *Santa*, ya que se trata de un hombre enamorado cuyos sentimientos son tan nobles que está dispuesto a omitir el problemático oficio de la prostitución. Por otro lado, Paco representa un nuevo personaje de los bajos mundos, el padrote violento que aprovecha la vulnerabilidad de las mujeres para su beneficio económico. A lo largo del trabajo, se ha señalado que, si bien se reconocían problemáticos los valores de este tipo de personajes, los medios masivos de comunicación le otorgaron un lugar privilegiado en la representación de los bajos fondos e incluso se buscó imitar su estilo de vida. Por último, el personaje de Roberto representa todos los valores masculinos y nacionalistas apreciados por la sociedad, se trata de un veterano de guerra, joven y apuesto que está en búsqueda de una mujer ideal para formar una familia. En cuanto al discurso nacionalista, el director “estiró la cuerda hasta pretender que sus historias y personajes de arrabal también parecieran llamados a la lucha por el nacionalismo, ahora modernizador, que clamaba por el progreso y la reivindicación de sus marginados”.<sup>242</sup>

La última película que se analiza es *Trotacalles* (1951), el primer melodrama prostibulario dirigido por una mujer, Matilde Landeta. En este caso, la historia es protagonizada por dos hermanas, María y Elena, que viven en condiciones económicas opuestas. No obstante, la película presenta que ambas mujeres son muy similares, pues entregan su cuerpo a los hombres a cambio de dinero. En general, se considera que la lección moralizante de esta película es aún más severa que la presentada en las otras películas analizadas. Matilde Landeta buscaba aleccionar a todas las mujeres sobre los riesgos de las relaciones amorosas y sexuales, para lo cual señala que la prostitución sucede en todos los estratos sociales. Así pues, la crítica más severa a las mujeres que participaban en el comercio sexual proviene de la cineasta, ya que en su cinta no presenta un medio de purificación maternal; al contrario, sus diálogos hacen énfasis de la decadencia moral y social que evidenciaban las trotacalles. En este sentido, Landeta no plantea

---

<sup>242</sup> Peredo. *Cine y propaganda*, 2004, p. 407.

una crítica al problema social que era la prostitución, solamente se limita a hacer un severo juicio sobre las mujeres que aprovechan su feminidad para obtener beneficios económicos.

Por último, tanto en *Salón México* como en *Trotacalles* se han señalado los esfuerzos de los cineastas por presentar escenarios reales y dinámicas sociales que imitaban la vida nocturna de la ciudad de México. Sin embargo, “el verdadero problema de la prostitución nunca se trata. La hipocresía de la clase media ha ganado otra batalla; el género es una apología de lo lumpen”.<sup>243</sup> Emilio *el Indio* Fernández y Matilde Landeta, entre muchos otros directores, se inspiran en la vida nocturna de la ciudad de México para cuestionar y juzgar los códigos morales de las mujeres que ejercen la prostitución. En contraste, el padrote se convierte en la figura representativa y sus valores de masculinidad fueron exaltados y, hasta cierto punto, admirados. Por ende, en el discurso narrativo del melodrama se distingue una continuidad en la forma de representar a las prostitutas, aunque a partir de la década de los cuarenta su profesión fue juzgada no solamente socialmente, sino también legalmente.

Este capítulo tuvo como objetivo presentar cómo la reforma Cárdenas-Sirub (1940) modificó el comercio sexual capitalino y cómo estos cambios fueron representados en el cine. En general, la representación conservadora femenina se mantuvo y se conservó el arquetipo de *Santa*, el cual se caracterizó por presentar a las prostitutas como mujeres arrepentidas social y moralmente. En contraste, se amplió la representación de los personajes masculinos. Por un lado, la masculinidad ideal fue presentada como aquella cercana a los valores revolucionarios y símbolos nacionalistas. Por el otro, el personaje del maleante padrote adquirió mayor relevancia social, por lo cual se convirtió en una figura emblemática de los medios masivos de comunicación. Así pues, el análisis de estos tres melodramas permitió reconocer continuidades en la forma de representar a las prostitutas y rupturas o cambios en la construcción de personajes masculinos.

---

<sup>243</sup> Ayala. *La aventura del cine*, 2007, p. 161.



## Conclusiones

Generalmente, se piensa la primera mitad del siglo XX como un periodo de grandes cambios políticos, sociales y económicos para México, mismos que tuvieron su inicio con la Revolución Mexicana. Si bien la caída del régimen de Porfirio Díaz y el establecimiento de los gobiernos posrevolucionarios significaron un periodo de transformación, algunos aspectos sociales y culturales se mantuvieron. Por ello, en este trabajo se buscó resaltar las continuidades en la forma en que se conformaba la división de espacios y actividades sociales dependiendo del sexo de los personajes en las películas analizadas. Es decir, se continuó considerando que el lugar ideal de la mujer era el hogar, ya fuera como esposa, madre o hija, mientras que los hombres eran los que tenían las facultades y capacidades para desenvolverse en ámbitos públicos y laborales. En apoyo a estos ideales, los medios masivos de comunicación, como el cine, continuaron promoviendo valores tradicionales en torno al comportamiento de las mujeres, mientras que en los personajes masculinos se representaron los valores de modernidad y cambio.

Así pues, el objetivo general de la tesis fue analizar cómo se representaron los modelos de feminidad y masculinidad en el cine mexicano de la década de los treinta y los cuarenta, enfocándose particularmente en los personajes femeninos que se salían de los papeles tradicionales de esposa, madre e hija. Es decir, se estudiaron películas en las cuales el personaje femenino no estuviera completamente definido por su relación con su opuesto masculino. Este objetivo surgió de la inquietud por conocer si en el cine se representaron los nuevos espacios laborales que ocuparon las mujeres en la década de los treinta y cuarenta. En esta búsqueda, se encontró que la prostitución era el oficio femenino más representado en los melodramas mexicanos. Las películas del género de melodrama prostibulario siempre representaban a mujeres a margen de la sociedad. Así pues, con el análisis de este género se cumplió el objetivo inicial de la tesis de analizar representaciones de mujeres que fueran autosuficientes económicamente y que por esta misma razón no cumplieran con la feminidad tradicional e ideal.

Este trabajo se realizó a partir de la corriente de historia cultural, por lo que se estudió cómo se representaron las continuidades y rupturas de los códigos culturales de la época en el cine. En general, se consideró que había una división social y cultural por sexos, es decir, existían espacios y obligaciones diferentes dependiendo si el personaje se trataba de un hombre o una mujer. La hipótesis de este trabajo es que, en el cine, incluso en los melodramas prostibularios, las mujeres fueron representadas con valores tradicionales asociados a la religión católica, mientras que los hombres se asociaron con la modernidad y los símbolos patrios. Por ello, pareciera que durante las décadas de los treinta y cuarenta, los melodramas prostibularios tenían una función moralizante para las mujeres sobre los riesgos de la sexualidad femenina fuera del matrimonio, mientras que en los personajes del género masculino se representaron los cambios promovidos por la Revolución Mexicana.

Las décadas de los treinta y los cuarenta significaron un periodo de apogeo para la industria cinematográfica mexicana, lo cual implicó que cada año aumentara la producción de películas. En este sentido, no era posible para una investigación de maestría intentar analizar cada uno de los melodramas prostibularios producidos en esa época, por lo tanto, se decidió que era más fructífero seleccionar tres películas emblemáticas de cada década y realizar un análisis profundo de las representaciones de los valores morales y culturales. Las películas seleccionadas fueron *Santa* (1932), *La mujer del puerto* (1934) y *La mancha de sangre* (1937) para el estudio de la década de los treinta y para los cuarenta fueron *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1949) y *Trotacalles* (1952).

Como criterios de selección se estableció que todas las películas representaran el tema de la prostitución desde la perspectiva femenina, es decir, que fueran protagonizadas por mujeres. Se procuró que casi todas las películas tuvieran como escenario principal la ciudad de México. La única excepción fue *La mujer del puerto*, cuya trama se desarrolla en Veracruz; no obstante, se mantiene la premisa de mostrar el campo como un lugar noble y seguro para la mujer, en

contraste con el moderno y peligroso puerto. Además, esta cinta es relevante en la historia del cine mexicano por presentar el tema tabú del incesto entre hermanos.

Otro criterio que marcó la selección de películas y la forma en la que se presentaron es que en cada capítulo se estudió una cinta de contraste con la intención de presentar un panorama amplio de la diversidad de la industria cinematográfica mexicana. Por tanto, en el segundo capítulo se analizaron *Santa* y *La mujer del puerto*, películas exitosas por representar de manera trágica la vida de las prostitutas, en contraste, el capítulo concluye con *La mancha de sangre*, cinta fuertemente censurada por representar a la prostitución como un oficio que se podía realizar sin culpa. En esta línea, en el tercer capítulo se analizan primero dos cintas producidas por el reconocido equipo de Emilio *el Indio* Fernández, *Las abandonadas* y *Salón México*, en las cuales hay cierta continuidad con los arquetipos de feminidad presentados en *Santa*. La película de contraste en el último capítulo es *Trotacalles*, la cual presenta la forma en la que su directora Matilde Landeta, entendía la prostitución como un problema social que se podía presentar en diferentes estratos sociales. En esta película se hizo un análisis dual, por un lado, se explicaron las dificultades que tuvo que enfrentar la cineasta para poder hacerse de un espacio en una industria predominantemente masculina, por otro lado, se estudió la forma en la que una directora representó la prostitución en la ciudad de México. Gracias a estas películas se logró tener un panorama general de cómo se representó la vida nocturna de la ciudad de México desde diferentes perspectivas.

En general, se considera que la hipótesis inicial se demostró a lo largo de los tres capítulos de esta tesis; sin embargo, conforme fue avanzando la investigación se complejizó el análisis. Para empezar, se consideró necesario partir de la noción de que el cine como industria pertenece a una cultura patriarcal, lo cual significaba que los espacios de poder eran ocupados por hombres. A su vez, esto implicaba que ellos dictaban la forma en la que se presentaban las mujeres en la pantalla grande, lo cual conllevó que la representación de lo femenino partiera de los deseos masculinos. En este sentido, para entender de manera teórica por qué los espacios laborales de las mujeres en la industria eran limitados y la forma de representar lo

femenino en el cine era repetitivo, se recurrió a historiadoras feministas como Mary Nash, Joan W. Scott y Julia Tuñón.

En la introducción se presentaron los conceptos teóricos que guiaron esta investigación. A partir de ellos, se estableció que los valores religiosos católicos se encontraban fuertemente vinculados con lo femenino. Incluso, en las representaciones de la vida nocturna de la ciudad de México, en la cual los personajes femeninos estaban al margen de la sociedad precisamente por vivir en el pecado. Se debe recordar que durante cuatro siglos en el territorio mexicano se impuso la religión católica a sus habitantes, por lo tanto, sus valores y normas continuaron formando parte del imaginario social del siglo XX.

Un concepto clave de este trabajo fue el de “representación”, mismo que se definió a partir de lo presentado por Roger Chartier en su libro *El mundo como representación*. En él se establece que los investigadores de historia cultural recurren a las imágenes o representaciones para visibilizar ciertos aspectos sociales y culturales que únicamente fueron registrados en la literatura o en este caso, en el cine. Las películas presentan una versión maniquea de lo femenino y lo masculino, lo cual permite reconocer los valores sociales que el cine como medio masivo de comunicación exhibió a las audiencias en diferentes años. Los cineastas se inspiraron en su contexto para presentar historias que interesaran a sus pares y, al mismo tiempo, para que los espectadores como agentes activos fueran al cine a ver aquellas historias con las cuales sintieran cierta identificación.

También se explica por qué se eligió analizar únicamente películas melodramáticas entre la diversidad de géneros cinematográficos. Por un lado, en cuanto a su estructura dramática es un género que se caracteriza por exaltar los sentimientos de sus personajes mediante diferentes herramientas cinematográficas. Al respecto, Julia Tuñón en su libro *Los rostros de un mito, personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández* presenta que en los melodramas se muestran caracterizaciones sencillas y se recurren a estereotipos para que el espectador identifique fácilmente al héroe del villano. En el mismo sentido, los

rasgos de la feminidad eran exagerados, al igual que la masculinidad y virilidad de los hombres, lo cual permitió identificar los valores de idealidad de ambos géneros.

Por otro lado, se presentó que el melodrama es culturalmente importante para los latinoamericanos, porque les permitió acceder a la modernidad. Al respecto, Jesús Martín-Barbero en su texto “El melodrama en televisión” señala que durante el siglo XX en los medios de comunicación masivos audiovisuales el melodrama fue el género que representó el mestizaje y los cambios de la nueva cultura popular, lo cual conllevó a que éste tenga profundas raíces en el imaginario colectivo latinoamericano. En este sentido, en este trabajo se puede observar cómo las seis películas reflexionan sobre los cambios sociales promovidos por la modernidad. Particularmente, este es un tema recurrente en las películas de la década de los treinta con *Santa* y *La mujer del puerto*, ya que en ambas cintas se presentan los pueblos como los lugares idóneos para la feminidad pura, en contraste con las ciudades, que se muestran como los espacios donde las mujeres pecadoras pueden vivir al margen de la sociedad para sobrevivir. Así pues, la estructura sencilla del melodrama permitió advertir e instruir a las audiencias sobre los riesgos de la modernidad.

Uno de los objetivos de este trabajo fue entender por qué las representaciones cinematográficas sobre la feminidad presentan una versión conservadora, misma que distaba de la cotidianidad de las mujeres que laboraban en la ciudad de México. Para ello, se estudió cómo estaba configurada la industria cinematográfica y se encontró que durante la primera mitad del siglo XX tanto en Estados Unidos como en México la gran mayoría de los productores, directores y guionistas eran hombres. Se utilizó el término de *cultura patriarcal* para entender por qué los espacios laborales de las mujeres en el cine fueron tan limitados. Así pues, se recurrió a múltiples investigadoras feministas quienes explican por qué en general es común encontrar hombres blancos exitosos en el mundo artístico, mientras que son excepcionales los casos en que una mujer logra sobresalir. En el libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* se explica que las estructuras de poder están determinadas por el género y afectan negativamente las

instituciones sociales y la educación que reciben los artistas. En este sentido, en los tres capítulos de esta tesis se describe que el lugar común de las mujeres en el cine fue como actrices, apuntadoras o vestuaristas, mientras que los espacios de poder fueron ocupados por los hombres. Por ello, es que esta tesis concluye con la película dirigida por Matilde Landeta, ya que significó un punto de quiebre en la estructura de poder patriarcal en la que únicamente había directores hombres.

El primer capítulo titulado “Cine y sociedad en la primera mitad del siglo XX” tiene como objetivo contextualizar cómo se desarrolló la industria cinematográfica, para lo cual se hizo énfasis en el crecimiento de Hollywood. Esto porque es innegable la influencia estadounidense en el cine mexicano. Se encontró que durante los primeros años del siglo XX el mayor atractivo de las películas era que presentaban imágenes en movimiento; sin embargo, este furor fue pasajero. Por ello, los directores poco a poco fueron realizando películas que presentaran historias y personajes con los que las audiencias se encariñaran e identificaran. Fue en este proceso cuando las mujeres jóvenes y bellas encontraron oportunidad de laborar como actrices.

De acuerdo con Mark Cousins, la década de los treinta en Estados Unidos marcó un periodo de producción masiva de películas sonoras, el cual se caracterizó por el apogeo de las comedias románticas en las cuales las mujeres tuvieron un papel fundamental. En esta tesis se cuestiona la forma en la que se “feminizó” el cine de Hollywood, ya que si bien las mujeres tuvieron mayor relevancia continuó vigente la percepción de lo femenino como objeto de deseo de lo masculino. En este sentido, se retoma el caso de Mae West, una actriz y guionista que sobresale por representar la historia de una sensual bailarina de burlesque que consigue lo que quiere seduciendo a los hombres en la película *She done him wrong* (1932).

Desde su producción Mae West estuvo muy involucrada, lo cual fue excepcional pues generalmente no participaban las mujeres en esta fase creativa. Lo que más llama la atención de esta película fue la representación de un personaje femenino que no duda de usar sus atributos físicos para su beneficio. Por esta razón, los promotores del Código de Censura como William Hay buscaron prohibir

su exhibición. Inesperadamente, la película fue muy bien recibida por las espectadoras femeninas, ante lo cual Mae West estableció que la finalidad de la cinta era promover que las mujeres cuidaran su figura para que fuera más atractiva para la mirada masculina. Así pues, este caso sirve para ejemplificar la cultura patriarcal en la industria cinematográfica hollywoodense. Por un lado, se procuraba exaltar la belleza de las actrices para que fueran objeto de deseo masculino. Por otro lado, se les juzgaba y censuraba por los deseos pecaminosos que despertaban en los hombres. Por ello, considero que es cuestionable cómo fue el apogeo de lo femenino en la comedia romántica, pues pareciera que parte de su éxito fue la forma tradicional en la que se representó a las mujeres.

En cuanto al desarrollo de la industria cinematográfica en América Latina, se hizo énfasis sobre cómo la política de “El Buen Vecino” implementada por Estados Unidos benefició a México. Durante los primeros años de la década de los treinta, México, Argentina y España eran los principales productores de películas sonoras para las audiencias hispanoparlantes, condiciones que cambiaron con la Segunda Guerra Mundial. En general, se puede establecer que el gobierno de Estados Unidos estaba particularmente interesado en mantener a México como aliado durante el conflicto armado. En 1946 se abrieron los Estudios Churubusco gracias a la asociación de Emilio Azcárraga con RKO Radio Studio, este es sólo un ejemplo que ayuda a demostrar la cercanía de Estados Unidos con México. Todas estas condiciones favorables permitieron que se llegara al apogeo del cine mexicano también conocido como la Época de Oro.

Si bien la política de “El Buen Vecino” de Estados Unidos benefició en diferentes aspectos a México, la realidad es que, en lo referente a la industria del cine, los gobiernos posrevolucionarios ya habían sentado las bases. Para finales de la década de los veinte, se habían realizado los primeros intentos de películas sonoras con tintes nacionalistas con *Dios y ley* (1929) y *El águila y el nopal* (1929). No obstante, se otorga a la película *Santa* (1932) el mérito de haber sido la primera película sonora exitosa de la historia del cine mexicano. Probablemente, esta película generó interés en las audiencias, debido a que retomó la conocida novela

de Federico Gamboa publicada durante el Porfiriato. Al analizar los primeros años del cine mexicano se puede presentar dos conclusiones. La primera es que cuando sucedió la Segunda Guerra Mundial ya había bases en la industria por los intereses de los gobiernos mexicanos de utilizar las películas como una herramienta de difusión nacionalista, lo cual fue favorable para que años más tarde se estableciera el cine de oro mexicano. La segunda conclusión es que se observa una continuidad social y cultural en la forma de pensar a las mujeres, pues permaneció vigente el éxito de la historia de Santa.

El primer capítulo concluye señalando que, si bien hubo una continuidad en los medios de comunicación en la forma de pensar y representar lo femenino, la realidad social de las mujeres fue basta, cambiante y compleja. Para ello, se retoma el trabajo de Susie S. Porter titulado *From angel to office worker: middle-class identity and female consciousness in Mexico, 1890-1950*, en el cual se presenta que durante la década de los treinta en la ciudad de México aumentaron las mujeres que laboraban para el gobierno. La mayoría fueron empleadas como maestras, enfermeras y secretarias. De acuerdo con los datos presentados por Porter, la mayoría de las empleadas tenían entre 20 y 30 años, además de que en muchos casos se trataban de mujeres que por diferentes razones no se encontraban dentro de la estructura tradicional del matrimonio. Esto implicó que hubiera varios críticos sobre su estilo de vida y su integridad moral. Por ello, se puede concluir que, aunque las actividades de las mujeres en la ciudad de México se estaban transformando, su situación era criticada pues continuaba vigente una estructura patriarcal en la cual se dividían las actividades sociales por género, es decir, los únicos proveedores del hogar debían ser los hombres.

Una vez sentadas las bases de cómo la industria cinematográfica formaba parte de la cultura patriarcal y cómo esto repercutió en la forma en la que se representaron los roles de género en la pantalla grande, en el segundo capítulo se presenta el análisis de los primeros tres melodramas. Esta segunda sección se titula “Del campo a la ciudad: construcción de feminidades y masculinidades en el cine



de prostitución de la década de los treinta” y tuvo como objetivo analizar la forma en que se representaron los diferentes valores dependiendo de los roles de género.

Se recurrió al concepto de “los bajos fondos” de Dominique Kalifa para entender por qué las películas con temática prostibularia llamaron la atención de las audiencias. En el libro *Los bajos fondos: historia de un imaginario*, Kalifa señala que en los bajos fondos se vincula la realidad con lo imaginario, es un espacio donde lo social se define con lo moral. Al respecto, se establece que las salas de cine significaron un espacio seguro para que los espectadores pudieran acceder a conocer representaciones sobre los peligros de la vida nocturna en la ciudad. Por ello, los melodramas presentan personajes estereotipados en los cuales se entreteje lo oculto y difícil de la vida nocturna, al mismo tiempo de que se presenta una lección moralizante que fue afín a los valores de los espectadores.

Una de las innovaciones de esta tesis es que se vinculó la forma en que se representaba la prostitución en el cine con las reformas que se hicieron al Código Penal entorno al lenocinio. Se presenta que la prostitución fue un oficio permitido y reglamentado por más de ochenta años en la ciudad, pues se consideraba como un *mal necesario*. En efecto, la investigadora Fabiola Bailón señala que durante este periodo se desarrolló un discurso científico en el cual se consideraba que la prostitución era inevitable, pues sin ella iban a aumentar las relaciones homosexuales y los delitos de violación. Si bien la prostitución fue reglamentada para beneficio de los hombres, lo cierto es que esto indirectamente permitió espacios relativamente seguros, como las casas de citas, para que las sexoservidoras ejercieran su oficio.

Como ya se ha mencionado, las películas analizadas en el segundo capítulo fueron *Santa*, *La mujer del puerto* y *La mancha de sangre*, todas realizadas en la década de los treinta, lo cual significa que para este momento la prostitución se practicaba en casas de citas y burdeles. Estos espacios fueron representados en *Santa* y *La mujer del puerto*. En ambas películas, se presenta que las casas de citas tenían dos pisos, la planta baja era un salón de baile en el que había música, se servía alcohol y las prostitutas coqueteaban y entretenían a sus posibles clientes,

mientras que en la planta alta se encontraban los cuartos de cada sexoservidora y en ellos trabajaban y vivían. Aunque la prostitución fuera un oficio permitido, esto no eximió a las trabajadoras sexuales de ser juzgadas social y moralmente por su estilo de vida. Muestra de esto, es la representación cinematográfica que se hizo de la vida nocturna en la ciudad de México.

A grandes rasgos, en este trabajo se encontró que las representaciones de la feminidad en *Santa* y *La mujer del puerto* estuvieron asociadas a los códigos morales de la religión católica. El desarrollo de sus tramas es similar, pues en ambos casos se presenta la historia de jóvenes inocentes de pueblo que ceden ante los deseos sexuales de sus enamorados y sus acciones pecadoras significaron la expulsión del paraíso. Por ejemplo, se representan de manera similar los escenarios en los que las protagonistas pierden su virginidad, en el caso de Santa (Cuadro 4) se muestra a la protagonista en medio de un bosque con altos árboles, mientras que a Rosario (Cuadro 9) se le muestra recostada sobre el pasto de una pradera. Gracias a estos fotogramas, se estableció que el arquetipo de feminidad pecadora se asociaba cinematográficamente con el mito de Eva y su expulsión del paraíso. Es decir, tanto Rosario (*La mujer del puerto*) como Santa ceden a la lujuria en escenarios idílicos, a los que no podrán regresar por haber pecado. Al igual que Eva, fueron expulsadas del paraíso.

Este es sólo un ejemplo de la diversidad de fotogramas analizados en este segundo capítulo, en los cuales se asocia el comportamiento femenino con la moral religiosa. En general, la representación de las mujeres se simplificaba, ya que el desarrollo de sus personajes fue binario, primero eran hijas buenas y sumisas, posteriormente, fueron exiliadas por su familia debido a sus pecados y tuvieron que subsistir de la prostitución. La masculinidad, como su contraparte, se representó de forma más variada, ya que fueron presentados como los nobles y enamorados (el pianista Hipólito en *Santa*), como los deshonorados (hermanos de Santa y padre de Rosario) o como los novios seductores y despreocupados. Como ya se ha explicado, en la cultura patriarcal la prostitución era considerada como un mal necesario para que los hombres cumplieran sus deseos sexuales, lo cual es

representado en las películas, pues en ningún momento se emite un juicio en su contra. Incluso, en *La mujer del puerto*, el capitán esperaba que Alberto y sus compañeros marineros fueran a un burdel, lo cual indica que en el caso de los hombres pagar por una prostituta era aceptado y, hasta cierto punto, esperado.

El segundo capítulo concluye con el análisis de *La mancha de sangre*, cinta emblemática por la forma en la que representó los personajes de la vida nocturna de la ciudad de México. Si bien la cinta se filmó en 1937, su exhibición en las salas de cine fue hasta 1943 y ésta fue muy breve, pues después de cuatro semanas los rollos desaparecieron por casi cincuenta años. En este trabajo se pretendió entender por qué esta cinta fue tan severamente censurada si se presenta la historia de una prostituta como lo hicieron sus antecesoras *Santa* y *La mujer del puerto*. En general, se planteó que el mayor conflicto que se tuvo con la película fue la forma en la que se representó la vida de una sexoservidora. Aunque hay escenas problemáticas, como el baile de una mujer desnuda, en esta tesis se presenta que la censura tan severa fue por la forma poco tradicional de representar lo femenino. Principalmente, a la protagonista Camelia quien se muestra como una mujer segura que sabe defenderse de los peligros de la vida nocturna, además de que vive la prostitución sin culpa ni arrepentimiento, ya que únicamente se presenta como su medio de subsistencia.

En general, se ha mencionado que el análisis de esta película fue particularmente retador, ya que al ser una cinta prohibida se perdieron rollos de audio e imagen. Esto implica que por unos minutos se observa la historia desarrollarse, pero no se escucha el diálogo; sin embargo, gracias a la labor de restauración de la Filmoteca de la UNAM se contrató a especialistas que leyeron los labios de los personajes y ahora se muestran los diálogos con subtítulos. En contraste, se desconoce el final de película, ya que el rollo de imágenes se perdió y lo único que se conserva es el audio. En este caso, no hubo forma de reconstruir el final, solamente se intuye que Camelia consigue un final feliz junto a su enamorado, Guillermo. A partir de estas circunstancias, en este trabajo se presenta que lo verdaderamente censurable fue la falta de culpa y final feliz de Camelia, lo cual la

diferencia del arquetipo presentado en Rosario y Santa, quienes se lamentan constantemente del estilo de vida que llevan. Por ello, la escena del desnudo de la mujer bailando se ha mantenido intacta con su audio original, en contraste con el perdido final feliz.

Llama la atención que al mismo tiempo que se censuraba *La mancha de sangre*, el Código Penal de la ciudad de México se estaba reformando para abolir la prostitución reglamentaria. La investigadora Fabiola Bailón señala que en el año de 1939 el Senado de la República presentó un nuevo reglamento que buscaba prohibir el lenocinio, mismo que fue implementado a partir de la década de los cuarenta y conocido como reforma Cárdenas-Sirub. En general, este nuevo reglamento favoreció la vulnerabilidad de las sexoservidoras, pues el comercio sexual se mantuvo, pero clandestinamente bajo una red de corrupción. Así pues, para finales de la década de los treinta se puede distinguir que los valores tradicionales se mantuvieron socialmente vigentes, lo cual implicó que, por un lado, se censurara una película que representaba a la prostitución como un oficio femenino más y, por otro lado, se reformulara la vida nocturna y el comercio sexual se convirtió en un oficio clandestino y oculto.

El objetivo del tercer capítulo fue estudiar cómo la abolición de la prostitución modificó la forma en la que se representó la vida nocturna de la ciudad de México. Este último capítulo se titula “Continuidades y rupturas: representaciones de lo femenino y masculino en melodramas prostibularios de la década de los cuarenta” y está conformado por el análisis de tres películas *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1949) y *Trotacalles* (1952). Las primeras dos cintas fueron dirigidas por uno de los cineastas más reconocidos de México, Emilio *el Indio* Fernández, quien contó con el apoyo del gobierno para la producción de sus cintas. En contraste, *Trotacalles* es una de las primeras cintas mexicanas dirigidas por una mujer, Matilde Landeta, quien tuvo que afrontar diferentes obstáculos para que en una industria patriarcal se le permitiera dirigir.

En general, se plantea que hubo continuidad en la forma tradicional de presentar lo femenino asociado con los valores religiosos, es decir, continuó vigente

el arquetipo del personaje de Santa. En esta ocasión, las tres protagonistas viven con diferentes niveles de culpa y arrepentimiento por la forma en la que obtienen dinero. La protagonista de *Las abandonadas*, Margarita, es el único personaje que evita una muerte trágica, esto probablemente se debió a que el dinero que obtenía vendiendo su cuerpo pasaba por un proceso de *purificación*, pues lo utilizaba para pagar los estudios de su hijo. Pareciera que la representación de una madre sacrificada fue la única forma socialmente aceptada para que la prostituta evitara la muerte; no obstante, su vida estuvo llena de arrepentimientos y tristezas. En cambio, Mercedes en *Salón México* y María en *Trotacalles* sacrifican su vida por el bienestar de sus hermanas y mueren intentando defenderse de sus padrotes. Por ello, hay una continuidad en la representación de la feminidad asociada a los valores católicos, pues no importan los arrepentimientos y sacrificios ya que una vez que se entran a los bajos mundos la muerte es su única salvación.

En este sentido, en *Trotacalles* se emiten los juicios morales más severos en contra de las mujeres que utilizan su cuerpo para obtener algún beneficio económico. Esta película fue el primer melodrama prostibulario dirigido por una mujer en México y en él se presenta la primicia de que es tan prostituta la mujer que vende su cuerpo en calle, como la joven que se casa con un señor rico por interés. Como ya se presentó en el trabajo, la premisa de Matilde Landeta era que la prostitución no distingue clases sociales, ya que cometen el mismo pecado la trotacalles que la que se casa por dinero. Así pues, esta película tiene una lección moralizante para las mujeres de todas las clases sociales, ante lo cual se puede concluir que la cultura patriarcal estuvo vigente tanto en Matilde Landeta como en sus pares hombres. Para entender la postura de la directora, se presentó una breve biografía. Gracias a ella se conoce que Matilde Landeta fue educada en un ambiente conservador y si bien ella fue un caso excepcional que logró hacerse un lugar en la industria cinematográfica como directora, eso no necesariamente implicaba que tuviera una visión menos conservadora sobre la prostitución. Al contrario, los diálogos y su representación de feminidad tienen una fuerte carga moralizante, en la cual se excluye tajantemente de la sociedad a las prostitutas, sin importar su posición social.

Durante la década de los cuarenta se modificó la forma y los símbolos con los que se asociaban los personajes masculinos. A grandes rasgos, se puede establecer que se incluyeron símbolos nacionalistas, particularmente, en los personajes de las películas de *El Indio* Fernández. Por ejemplo, en *Las abandonadas* el interés amoroso de la protagonista es el general de la Revolución Juan Gómez, mientras que en *Salón México* el galán de la historia es el piloto aviador del Escuadrón 201, Roberto, quien regresó a México después de su heroica participación en la Segunda Guerra Mundial. Mediante estos personajes, se integra a la historia el mito de la Revolución y los cambios promovidos por los gobiernos posrevolucionarios a favor de la sociedad. Como ya se mencionó en el trabajo, estos cambios fueron representados únicamente en los personajes masculinos, pues los femeninos continuaron bajo un esquema tradicional en el cual la mujer que sale de casa sin la autorización de su familia se convierte en prostituta.

Particularmente, en este trabajo se hizo énfasis en la figura del padrote y la forma en la que se transformó la dinámica de la vida nocturna con la reforma Cárdenas-Sirub. Como ya se ha mencionado, la abolición de la prostitución reglamentaria no significó el final de ésta, el comercio sexual continuó, pero de manera clandestina. Tras la clausura de las casas de citas y burdeles, las sexoservidoras se encontraron en una posición aún más vulnerable, por lo cual se recurrió a la protección de los lenones. Estos personajes adquirieron relevancia social y cultural rápidamente, lo cual implicó que su estereotipo fuera retomado constantemente en los medios de comunicación masivos como el periódico y el cine.

En este sentido, se retomó la investigación realizada por la investigadora Gabriela Pulido *El mapa "rojo" del pecado, miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950* para encontrar similitudes y diferencias en la forma en la que la prensa y el cine representaron este personaje nocturno. En general, se caracterizó por ser una figura que exaltaba rasgos de masculinidad como la violencia, el alcoholismo y por sus dotes de seductor. En los casos de Paco (*Salón México*) y Rodolfo (*Trotacalles*) se les muestra como hombres con gran habilidad para seducir, pues pareciera que ninguna mujer podía resistirse a sus encantos. Además, los

padrotes se presentaban como hombres que ganaban dinero fácil y podían vivir sin mayores consecuencias sociales, incluso sabían cómo sobornar a la policía para poder mantener su red de comercio sexual. Así pues, mientras las mujeres recibían una lección moralizante sobre los peligros de la vida nocturna, los hombres percibían en la figura del padrote una masculinidad hasta cierto punto admirable.

Si bien los seis melodramas representan de diferentes formas la vida nocturna de México y los peligros que afrontaban las prostitutas, llama la atención que los directores únicamente se inspiran en estas mujeres para sus historias sin hacer denuncias o cuestionar las difíciles condiciones en las que vivían. En el caso de Emilio Fernández y Matilde Landeta se ha explicado que fueron a diferentes espacios de la zona roja de México a grabar sus películas, lo cual brinda al melodrama cierto tono de realismo. El hecho de que estos directores fueran a los espacios donde se continuaba practicando el comercio sexual, es un indicador de que se sabía que la prostitución no había dejado de existir, solamente se había modificado. Estos cineastas representaron en sus películas los principios de la cultura patriarcal, en la cual se aceptaba la violencia que se ejercía sobre las prostitutas y que la muerte era el único alivio para ellas. *La mancha de sangre* fue la única cinta que no hizo una representación moralizante sobre la feminidad y la vida nocturna, lo cual conllevó a que fuera censurada y desaparecida por casi cincuenta años.

En general, se puede establecer que se comprobó la hipótesis con la que se inició este trabajo, aunque durante el trabajo de investigación se añadieron diferentes elementos y conceptos que enriquecieron la tesis. Gracias al análisis de la industria del cine y de las seis películas melodramáticas se encontró que la cultura patriarcal se mantuvo vigente, pues se limitaron los espacios en los que las mujeres podían laborar dentro del cine, además de que la representación de lo femenino fue conservadora. En este sentido, se explicó que incluso en el tema de la prostitución continuó vigente una representación bastante conservadora y moralizante de la mujer, en la cual las pecadoras debían sufrir el resto de su vida por ceder ante los deseos sexuales de los hombres. Si bien hubo esta continuidad en los valores

moralizantes de los personajes cinematográficos, la realidad fue que cada vez más mujeres entraban al mundo laboral. En contraste, la representación de lo masculino fue cambiante, ya que sus personajes abarcaban diferentes profesiones y se relacionaban de manera distinta con la protagonista, por ello se representa desde el arquetipo del enamorado con Hipólito (*Santa*) y Lupe (*Salón México*) hasta el padrote con Gastón (*La mancha de sangre*) y Rodolfo (*Trotacalles*). En conclusión, se puede establecer que durante las décadas de los treinta y los cuarenta en los melodramas prostibularios se representó lo femenino con valores tradicionales de la religión católica, lo cual indica una continuidad cultural patriarcal en la forma de pensar y representar a las mujeres.





## Fuentes:

- Acuña, Rodolfo. *América ocupada, los chicanos y su lucha de liberación*, México, 1972, 341 p.
- Álvarez Calderón de la Barca, Oscar Omar. “Cine y censura en México durante la década de los años cuarenta: el caso de *Las abandonadas*” tesis de maestría en Historia, México, Universidad Autónoma de México, 2015.
- *¡Américas unidas!: Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*, Gisela Cramer, Ursula Prutsch (eds.), Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2012, 315 p.
- Aspe Armella, María Luisa. *La formación social y política de los católicos mexicanos. La Acción Católica Mexicana y la Unión Nacional de Estudiantes Católicos 1929-1958*, México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2008, 415 p.
- Aviña, Rafael. *Cabaret, rumberas y pecadoras en el cine mexicano... ayer y hoy*, México, Palabra de Clío, 2007, 167 p.
- Aviña, Rafael. *Con d de deseo... destape, erotismo y sexo en el cine mexicano*, México, Palabra de Clío, 2007, 140p.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2017, 445 p.
- Ballent, Anahí. “La publicidad de los ámbitos de la vida privada. Representaciones de la modernización del hogar en la prensa de los años cuarenta y cincuenta en México” en *Alteridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Vol. 6, No. 11, 1996, <<https://www.redalyc.org/pdf/747/74711339006.pdf>> [Consultado: 23 de octubre de 2020]
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, 2000, 232 p.
- Best Maugard, Adolfo, *La mancha de sangre*, México, 1937, <<https://www.youtube.com/watch?v=0Z01j9svbjg>> [Consultado: 27 de enero de 2022.]

- Black, Gregory D. "Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940", en *Film History*, Vol. 3, No. 3, 1989, pp. 167-189 <<https://www.jstor.org/stable/3814976>> [Consultado: 13 de marzo de 2021].
- Boytler, Arcady. *La mujer del puerto*, México, 1934, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZefxUkAva58>> [Consultado: 23 de enero de 2022.]
- Bracho, Diana. "El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... quién?" en *Mexican Studies/Estudios mexicanos*, University of California Press, University of California Institute for Mexico and the United States, Universidad Nacional Autónoma de México vol. 1, no. 2, 1985, < <https://doi.org/10.2307/1052047> > [Consultado: 5 de marzo de 2022.]
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, Thaca, New York, Cornell University Press, 2008, 223p.
- Burke, Peter. *¿Qué es la Historia Cultural?* Barcelona, Paidós, 2006, 169 p.
- Burton-Carvajal, Julianne. *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, IMCINE, 2002, 169 p.
- Casamadrid Pérez, Francisco Raúl. "Identidades y discursos en el Cine de oro mexicano" tesis de maestría en Estudios del Discurso, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2015.
- Castillo Troncoso, Alberto del, y "Imágenes y representaciones de la niñez en México en el cambio del siglo XIX al XX. Algunas consideraciones en torno a la construcción de una historia cultural." Cuicuilco, vol. 10, no. 29, 2003, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102909>> [Consultado: 13 de septiembre 2020].
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania, 2000, 307 p.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, tr. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1992, 276 p.

- *Cine mexicano y filosofía*, Carlos Oliva Mendoza, Luis Guillermo Martínez Gutierrez (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Itaca, 2019, 200 p.
- *Circulaciones culturales: lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Pérez Montfort, Ricardo y Christian Rinaudo (coord.), México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2011, 323 p.
- *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la época de Oro hasta el presente*, Christian Wehr (ed.), Madrid, Iberoamericana, Vervuert, 2016, 656 p.
- *Compendio de Visiones Historiográficas Compartidas*, Blanca Estela Gutiérrez Grageda (coord.), México, Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, 157 p.
- Córdova, Carlos A. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, 253 p.
- Costilla Leyva, Citlalli. "Belleza e higiene. La publicidad de productos para la piel en *El mundo ilustrado*, 1895-1908" tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2016.
- Crespo García, Patricia. "El concepto de la maternidad en Fernando de Fuentes y Juan Orol dentro del cine mexicano", tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), México, Universidad Iberoamericana, 2001, 430 p.
- Costilla Leyva, Citlalli. "Belleza e higiene. La publicidad de productos para la piel en *El Mundo Ilustrado*, 1895-1908", tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2016.
- Cousins, Mark. *Historia del cine*, Barcelona, Blume, 2011, 512 p.
- Darton, Robert. *La gran matanza de los gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 269 p.

- *De espacios domésticos y mundos públicos: el siglo de las mujeres en México*. Martha Eva Rocha (et al.), México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 124 p.
- *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1998, 230p.
- Durán, Javier. "Nation and Translation: The 'Pachuco' in Mexican Popular Culture: Germán Valdéz's Tin Tan" en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 35, no. 2, 2002, pp. 41–49, <<https://doi.org/10.2307/1315165>> [Consultado: 12 de abril de 2022].
- *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*, Julia Tuñón, compiladora, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2008, 474 p.
- *Escenarios de la cultura y la comunicación en México: de la memoria al devenir cultural*, Elissa Rashkin, Norma Esther Meza (coord.), Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2012, 416 p.
- *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. Elena Urrutia coordinadora, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2005, 457 p.
- Felitti, Karina. "De la "Mujer moderna" a la "Mujer liberada". Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)", en *Historia Mexicana*, 2018, Vol.67, no. 3 p.p. 1345-394, <<https://www.jstor.org/stable/26264359>> [Consultado: 29 de octubre de 2020].
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*, Estados Unidos, Harvard University Press, 1995, 247 p.
- Fernández, Emilio. *Las Abandonadas*, México, 1943, <<https://www.youtube.com/watch?v=gcwiNFgblY4>> [Consulta: 3 de octubre de 2021.]
- Fernández, Emilio. *Salón México*, México, 1949, <<https://www.youtube.com/watch?v=gcwiNFgblY4>> [Consultado: 5 de septiembre de 2021.]
- Ferro, Marc. *Cine e historia*, México, Gustavo Gili, 1977, 175 p.

- Flores y Escalante, Jesús. *Salón México: historia documental y gráfica del danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993, 414 p.
- *Gabriel Figueroa, 25 aniversario luctuoso* en Cultura UNAM, México, <<https://www.filmoteca.unam.mx/gabriel-figueroa-24-aniversario-luctuoso/>> [Consultado: 19 de agosto del 2022]
- Gamboa, Federico. *Santa*, Madrid, Edición de Javier Ordiz, Cátedra Letras Hispánicas, 2002, 362 p.
- García de la Cruz, Aura. “El abecedario del arte” en *Relatos e Historias*, México, No. 101. <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-extraordinario-alfabeto-del-arte-un-metodo-que-best-maugard-creo-en-1923>> [Consultado: 23 de agosto de 2022]
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo 1897-1997*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Ediciones Mapa, 1998, 466 p.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1993, Vol. 1-4.
- García-Peña, Ana Lidia. “De la historia de las mujeres a la historia del género” en *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, no. 31, 2016, <<https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017004/html/index.html>> [Consultado: 22 julio 22 de 2021]
- Garza Villarreal, Gustavo. “El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988” en *Estudios demográficos y urbanos*, El Colegio de México, Vol. 5, no. 1, 1990, <<https://estudiosdemograficosyurbanos.colmex.mx/index.php/edu/article/view/751/744>> [Consultado: 15 de marzo 2022.]
- Glantz, Margo. “Féderico Gamboa, entre *Santa* y Porfirio Díaz” en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. 21, No.

2, 2010 <<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/650>> [Consultado: 1 de junio de 2022.]

- Gómez Villanueva, Mariana Nayelli. “La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández”, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Gracida Rodríguez, Alejandro. “El periodismo cinematográfico y los modelos de consumo y ciudadanía: el caso de la Revista Fílmica Cine Mundial, 1955-1973”, tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2018.
- Gubern, Román. *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2015, 667 p.
- Guerra Manzo, Enrique. “La salvación de las almas. Estado e Iglesia en la pugna por las masas, 1920-1940” en *Argumentos*, México, Vol. 20, no. 55, 2007, <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952007000300005](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952007000300005)> [Consultado: 3 de marzo 2022.]
- Gutiérrez Quiroz, Elsa Nelly. “Prensa femenina y género en el Porfiriato” tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo M. Hernández (eds.), España, Instituto Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2015, 211p.
- *Historia de las mujeres en México*, Patricia Galeana (presentación), México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, 320 p.
- *Historia de las mujeres en Occidente*. Dirección de Georges Duby y Michelle Perrot, trad. Marco Aurelio Galmarini, México, Taurus, 2005, Vol. 5.
- *Historia política de la ciudad de México (desde su fundación hasta el año 2000)*, Ariel Rodríguez Kuri (coord.), México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2012, 563 p.

- *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?*, Aurelio de los Reyes, coord., México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, Tomo V, Volumen 2.
- Ibarra Tapia, Gabriela. “Las revistas femeninas como agentes persuasivos de conducta en los estereotipos sociales de la mujer mexicana”, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural, nuevas miradas*, Raúl Béjar y Héctor Rosales (coord.), Cuernavaca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2005, 282 p.
- Infante Vargas, Lucrecia. “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 2008, Vol. 29, No.113, p.p. 70-105, <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-39292008000100070&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292008000100070&lng=es&tlng=es)>. [Consultado: el 30 de octubre de 2020].
- *Jueves de Excélsior*, México, 1932-1950.
- Kalifa, Dominique. *Los bajos fondos: historia de un imaginario*, México, Instituto Mora, 2018, 341 p.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madrespoas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, 884 p.
- Landeta, Matilde. *Trotacalles*, México, 1951  
<<https://www.youtube.com/watch?v=YKmSj7IDO6g>> [Consultado: 4 de abril de 2022.]
- Lara, Fernando Luis. “Para la historia lingüística del pachuco” en *Anuario de letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras Centro de Lingüística Hispánica, Vol. XXX, 1992, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/654/652>> [Consultado: 12 de abril de 2022.]

- Leal, Juan Felipe y Eduardo Barraza. *El Cine y la publicidad. Anales del cine en México, 1895-1911.*, Segunda Edición, México, Voyeur, Vol. 10, 2015.
- León Rodríguez, María Elena. “Breve historia de los conceptos de sexo y género”, en *Revista Filosofía*, Universidad de Costa Rica, Enero- Abril 2015, <<http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/LIV/Art%C3%ADculo%203.pdf>> [Consultado: julio 21 de 2021.]
- Lincoln Strange Resendiz, Isabel. “Literatura y cine mexicano: Doña Bárbara, la novela de Rómulo Gallegos, el filme de Fernando de Fuentes”, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús. “Televisión y melodrama, géneros y lecturas de la televisión en Colombia” <[https://www.academia.edu/7163846/Televisi%C3%B3n\\_y\\_melodrama\\_G%C3%A9neros\\_y\\_lecturas\\_de\\_la\\_televisi%C3%B3n\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/7163846/Televisi%C3%B3n_y_melodrama_G%C3%A9neros_y_lecturas_de_la_televisi%C3%B3n_en_Colombia)> [Consultado: 19 de febrero de 2022.]
- Martín, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2008, 317 p.
- Martínez Assad, Carlos R. *La ciudad de México que el cine nos dejó*, México, Océano, 2010, 141 p.
- Martínez Assad, Carlos. “Mujeres de luz y sombra” [Consulta: 23 de julio 2022] <[https://debatefeminista.cieq.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/download/514/436/](https://debatefeminista.cieq.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/download/514/436/)>
- *Masculinity an Sexuality in Modern Mexico*, Victor M. Macías-González y Anne Rubenstein (eds.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 2012, 280 p.
- Mera Reyes, Felipe. “Cine y sensualidad: Silvia Pinal en el cine mexicano de la década de los cincuenta (1952-1958)”, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Miquel, Ángel. “A Difficult Assimilation: American Silent Movies and Mexican Literary Culture” en *Film History*, Vol. 29, No. 1, 2017



<https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.29.1.05>> [Consultado: 10 de marzo de 2021]

- *Miradas panorámicas al cine mexicano: teoría, historia y análisis* Lauro Zavala (coord.), México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020, 237 p.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Yaiza Hernández Velázquez, trad. Tres Cantos, Madrid, Akal, 2009, 320p.
- Monroy Nasr, Rebeca. “Identidades perdidas: Mis México 1928” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, No. 104, 2014, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36931039005>> [Consultado: 28 de abril del 2021]
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018, 398p.
- Monsiváis, Carlos. “Las mitologías del cine mexicanos” en *Inter medios*, México, No. 2, Jun-Jul, 1992, p.p. 12-23.
- Montes de Oca Navas, Elvia. “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México. 1930-1950”, en *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 10, No. 32, <http://www.somehide.org/images/articulos/documentos/publicaciones/laMujerIdealSegunLasRevistasfemeninas.pdf>> [Consultado: 11 de noviembre de 2019].
- Mora, Sergio de la, *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, Austin, University of Texas Press, 2006, 236 p.
- Moreno, Antonio. *Santa*, México, 1932, <https://www.youtube.com/watch?v=oiTUOw6xOxk>> [Consultado: 31 de mayo de 2021.]
- Muñoz Gómez, María Elizabeth. “La vivienda obrera de la fábrica de papel Loreto: Patrimonio industrial de la ciudad de México en peligro de extinción” en *Intervención*, México, Vol. 5, no. 10 p.p. 30-46

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-249X2014000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2014000200006)> [Consultado: 22 de febrero de 2022]

- Nash, Mary. "Identidades de género, mecanismos de subalternidad y proceso de emancipación femenina" en Revista *CIDOB d'afers internacionals*, No. 73-74, 2006 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2049290>>. [Consulta: 9 de mayo de 2022].
- *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro hasta el presente*, Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2015, 289 p.
- Navitski, Rielle. "Early Film Critics and Fanatical Fans: The Reception of the Italian Diva Film and the Making of Modern Spectator in Postrevolutionary Mexico" en *Film History*, Vol. 29, No. 1, 2017 <<https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.29.1.04>> [Consultado: 10 de marzo de 2021]
- Negrete, Claudia. "Pictorialismo y fotografía: Alex Phillips en los años treinta" en *Luna Córnea*, No. 24, pp. 126-133 <[https://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_24/128](https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_24/128)>. [Consultado: 14 de junio de 2022.]
- Ortega Ridaura, Isabel. "Auge y declive de la economía veracruzana (1875-1970)" en *Terceras jornadas de Historia económica*, México, 2015 <[http://www.amhe.mx/jornadas/ponencias2015/Ortega%20Ridaura%20Isabel-%20AUGE%20Y%20DECLIVE%20DE%20LA%20ECONOM%C3%8DA%20VERACRUZANA%20\(1875-1970\).pdf](http://www.amhe.mx/jornadas/ponencias2015/Ortega%20Ridaura%20Isabel-%20AUGE%20Y%20DECLIVE%20DE%20LA%20ECONOM%C3%8DA%20VERACRUZANA%20(1875-1970).pdf)> [Consultado: 23 de marzo del 2022.]
- Pacheco, Adriana. "El salón de baile en la Época de Oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica" en *Chasqui* vol. 42, no. 2, 2013 <<http://www.jstor.org/stable/43589561>> [Consultado: 28 de junio de 2022.]
- Pacheco, José Emilio. "Federico Gamboa: La novela mexicana" en *Textos desconocidos*, <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7274/19765P170.pdf;sequence=2>> [Consultado: 9 de septiembre de 2021.]

- Parraguirre Villaseñor, Clara. “El danzón en México” en *Horizonte histórico*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, No. 4, 2011 <<https://revistas.uaa.mx/index.php/horizontehistorico/article/view/796>> [Consultado: 28 de junio de 2022.]
- Peredo Castro, Francisco. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000, 643 p.
- Peredo Castro, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2004, 509 p.
- Pérez Montfort, Ricardo. “Apuntes sobre la cotidianidad en la ciudad de México durante el sexenio del general Lázaro Cárdenas” en *Tierra adentro*, México, CONACULTA, No. 13, Agosto-septiembre 2003 <<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/121-150/123.pdf>> [Consultado: 16 de junio de 2022.]
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano, diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 1994, 237 p.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX: diez ensayos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, 321 p.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Tolerancia y prohibición: aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México 1840-1940*, México, Debate, 2016, 381 p.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, 248p.
- Porter, Susie S. *From angel to office worker: middle-class identity and female consciousness in Mexico, 1890-1950*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2018, 351 p.

- *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*, Fabiola Bailón Vásquez (coord.), México, Secretaría de Cultura, Fondo de Cultura Económica, 2016, 268 p.
- Pulido Llano, Gabriela. *El mapa "rojo" del pecado: miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*, Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016, 378 p.
- Ramírez Bonilla, Camila Laura. "Moralización y catolicismo al arribo de la televisión, Ciudad de México y Bogotá, 1950-1965" tesis de doctorado en Historia, México, El Colegio de México, 2017.
- Ramos. Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, Chile, Cuarto propio, Callejón, 2003, 326 p.
- Ravazzola, María Cristina. *Mujeres en la democratización de las familias*, México, Instituto Mora, 2010, 114p.
- Reyes, Aurelio de los. *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, Vol. 2.
- Ríos de la Torre, Guadalupe. "Valores sociales en el cine mexicano" en *Tiempo y Escritura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 28, primer semestre de 2015  
<<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4083>>[Consultado: 16 de marzo de 2021]
- Rodríguez Vindel, Laura y Claudia Romero Mayorga. "La importancia del agua en las civilizaciones antiguas: periodo Paleocristiano" en *Tecnología del agua*, enero 2007,  
<[https://www.academia.edu/1829612/La\\_importancia\\_del\\_agua\\_en\\_las\\_civilizaciones\\_antiguas\\_periodo\\_Paleocristiano?from=cover\\_page](https://www.academia.edu/1829612/La_importancia_del_agua_en_las_civilizaciones_antiguas_periodo_Paleocristiano?from=cover_page)>  
[Consultado: 15 de febrero del 2022.]
- Rojas Sosa, Odette María. *La metrópoli viciosa: alcohol, crimen y bajos fondos*, Ciudad de México, 1929-1946, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación General de Estudios de Posgrado, 2019, 376 p.

- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997, 187 p.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*, trad. de Florentino M. Torner, México, Siglo XXI, 1980, 828 p.
- Samperio, Guillermo. "Maneras de lo bello" en *Revista de la Universidad de México*, octubre 2000,  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/bf1c2b5d-0244-4a77-95d4-a8e902cfc387/maneras-de-lo-bello> [Consultado 16 de marzo de 2021].
- Sandoval, Adriana. *De la literatura al cine: versiones fílmicas de novelas mexicanas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2005, 155 p.
- Santillán Esqueda, Martha. "Violencia, subjetividad masculina y justicia en la Ciudad de México (1930-1940)" en *Secuencia*, 2019, No. 104  
<<http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1614/1891>> [Consultado 5 de mayo 2022].
- Schweitzer, Marlis. "The Mad Search for Beauty: Actresses' Testimonials, the Cosmetics Industry, and the Democratization of Beauty" en *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, Vol. 4, No. 3, Julio 2005,  
<<https://www.jstor.org/stable/25144403>> [Consultado: 16 de marzo de 2021]
- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico"  
<[https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/Genero-Mujer-Desarrollo/El\\_Genero\\_Una\\_Categoria\\_Util\\_para\\_el\\_Analisis\\_Historico.pdf](https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/Genero-Mujer-Desarrollo/El_Genero_Una_Categoria_Util_para_el_Analisis_Historico.pdf)> [Consultado: Julio 28 del 2021.]
- Sinclair Dootson, Kirsty. "The Hollywood Powder Puff War: Technicolor Cosmetics in the 1930s" en *Film History*, Vol. 28, No. 1, 2016  
<[https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.28.1.04?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.28.1.04?seq=1#metadata_info_tab_contents)> [Consultado: 14 de marzo de 2021]
- Sosenski, Susana; Ricardo López León. "La construcción visual de la felicidad y la convivencia familiar en México: los anuncios publicitarios en la

prensa gráfica (1930-1970)”, *Secuencias*, México, No. 92, p. 193-225, agosto 2015, [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0186-03482015000200008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482015000200008) [Consultado 11 de noviembre de 2019].

- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, México, Páidos, 1999, 271 p.
- *Tejedores de imágenes: propuesta metodológica de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Lourdes Roca, Felipe Morales Leal, Carlos Hernández Marines, Andrew Green, México, Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014, 311 p.
- Téllez Luna, Juan Carlos. “La transición entre la Santa muda y la primera sonora: algunas consideraciones histórico-tecnológicas de sus elementos cinematográficos” tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- *Textos y pre-textos: Once estudios sobre la mujer*, Vania Salles y Elsie Mc Phail (coord.), México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1991, 502 p.
- Tuñón Pablos, Julia. “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación” en *Historia Mexicana*, Vol. 48, No. 2, 1998, p. 437–470.  
<<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2449>> [Consultado: 22 de abril de 2022].
- Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1955)*, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, 313 p.
- Tuñón Pablos, Julia. “Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952)”, tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Tuñón, Julia. *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las

Artes, Dirección General de Publicaciones, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, 239 p.

- Umberto Eco. *Historia de la belleza*, María Ponz Irazazábal trad., Milán, Lumen, 2006, 438 p.
- Uribe, Rodrigo, Enrique Manzur, Pedro Hidalgo, Rebeca Fernández. “Estereotipos de género en la publicidad: análisis de contenido de las revistas chilenas”, *Academia, Revista Latinoamericana de Administración*, núm. 41, 2008, p.p.1-18, <<https://www.redalyc.org/pdf/716/71611842003.pdf>> [Consultado 25 de octubre 2019].
- Varela Olea, María Ángeles. “Destino y determinación en el naturalismo decimonónico” en *Revistas Universidad de León, Estudios Humanísticos Filología*, No. 33, 2011 <<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHFFilologia/article/view/2880>> [Consulta: 18 de mayo de 2022]
- Vázquez Mantecón, Álvaro. *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2005, 137 p.
- Vega Alfaro, Eduardo. *Cine, política y censura en la era del Milagro Mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2017, 143 p.
- Velázquez-Zvierkova, Valentina. “Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro” en *Ciencia Ergo Sum*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, Vol. 24, No. 3, 2017 <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10452159007>> [Consultado: 6 de enero de 2021]
- *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez (coord.) Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Historia Moderna y Contemporánea, 8 de mayo de 2017,

[https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/vicio/mujeres\\_transgresoras.html](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/vicio/mujeres_transgresoras.html) [Consulta: 17 de junio de 2022.]

- Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Actividades Cinematográficas, UNESCO, 1987, 303 p.
- Watts, Jill. *Mae West. An Icon in Black and White*, Michigan, Oxford University Press, 2001, 374 p.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma de México Unidad Xochimilco, 2003, 159 p.

