



Universidad Nacional Autónoma de México

---

---

Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Historia del Arte

*Representación y narrativas corporales de la  
mujer nocturna del cine mexicano,  
en el periodo 1931-1954.*

Tesis

Que para obtener el grado de:  
Doctor en Historia del Arte

Presenta:

Jesús Alberto Cabañas Osorio

Tutor:

Dr. Aurelio De los Reyes García Rojas

Comité tutorial:

Dr. Renato González Mello

Dra. Frida Gorbach Rudoy

Sinodales:

Mtra. Karen Cordero

Dra. Julia Palacios



Ciudad Universitaria septiembre de 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Reconocimiento

Parte relevante del entusiasmo, la imaginación histórica y el catálogo de sensaciones vertidas en este trabajo de tesis, irrumpen desde los sudores y colores del cuerpo trasnochado que baila en las madrugadas. Un ímpetu motriz que se vincula con la sólida ensoñación de la vida universitaria, pues en esencia, esta idea de tesis y su resultado final, se confeccionan de dos materiales imprescindibles y yuxtapuestos a primera vista.

Primero, desde el encuentro con el gran historiador de cine Aurelio de los Reyes y sus cualidades únicas para materializar intuiciones y focalizar objetivos de investigación a sus alumnos; proporcionándonos con amor y rigor en todo momento, la pureza de la idea y las muchas formas de soñarla para verla crecer y reproducirse en el papel. Y segundo, de mi convivencia real y cotidiana con *vedettes*, *cabareteras*, *ficheras*, *bailarinas* y *prostitutas* que habitaron los últimos teatros de revista, películas de *narcos*, centros nocturnos y *tugurios de mala muerte* del México de los años ochenta.

Con estas mujeres nocturnas y compañeras de trabajo, deseo compartir este otro periodo de mi vida. Pues considero, con fidelidad y nostalgia, que vivir en el estómago de la noche, incrustándonos en el cuerpo miles de experiencias en el llamado *fango artístico*; en las tantas penumbras repletas de mundos negados y ocultos a la luz del sol, hoy dejan de habitar la memoria, la noche y el olvido; y transitan entre líneas, y de una manera tranquilizadora, como en un testamento amoroso, a su nueva y última morada: la vida académica universitaria.

## Agradecimientos

A mi mamá Consuelo Osorio Canales,  
a Yatsil Jatziri,  
a Cecilia Alvarado Lara y a nuestro amado hijo Olmo Xanat,  
a ellas y a él por ser y estar.

Gracias Dr. De los Reyes por su sabiduría. Myriam Castillejos Río, gracias: forma es contenido. José Luis, Abdón Elías, María del Rocío y María del Pilar (en orden de aparición), gracias por lo compartido hermanos y hermanas. Alberto Cabañas Nolasco: por tu mejor esfuerzo. Y finalmente, gracias al trabajo de millones de mexicanos que han hecho y hacen posible la educación pública en nuestra *alma madre*, nuestra siempre querida Universidad Nacional Autónoma de México.

*Por mi raza hablará el espíritu.*

# Índice

Índice de ilustraciones _____	ix
Introducción _____	1
Capítulo Primero	
Cuerpo humano: en el orden social, representación artística y cinematográfica _____	49
1. El cuerpo como bastión de significados _____	50
2. El problema del cuerpo en la representación artística _____	64
3. Los principios de la representación corporal cinematográfica _____	75
4. La imagen—movimiento como principio de narración corporal _____	83
5. Cine: representación y narrativa corporal _____	88
Capítulo Segundo	
<u>Santa</u> (1931): un nuevo escenario para un viejo mito _____	101
1. Proceso y condensación corporal del México moderno _____	102
2. De la visión cosmogónica del cuerpo a la interiorización de la culpa _____	114
3. Del mito de la femme fatale a la mujer nocturna del cine mexicano _____	122
4. La integración del género cinematográfico de la mujer nocturna _____	136
a) Eje vertical: el bien y el mal _____	137
b) Eje transversal: la censura _____	141
Capítulo Tercero	
Las primeras prostitutas: entre la tradición y la modernidad mexicana _____	161
1. Los inicios _____	162
2. La prostituta entre la modernidad y el espíritu académico _____	176
3. Elipsis corporal: los tres cuerpos de Santa _____	184
a) <u>Santa</u> y la estética mexicanista _____	185
b) La voluptuosidad de los sentidos _____	188
c) La decrepitud y la muerte como retorno al equilibrio _____	190
Capítulo Cuarto	
Narrativas corporales del descenso y el ascenso para la representación cinematográfica de la mujer nocturna _____	193
1. Del gesto de la oración al sensualismo melancólico de <u>La mujer del puerto</u> _____	194
2. De los submundos ciudadanos a la imagen cinematográfica de la mujer nocturna _____	206
3. Debate moral en la imagen del cuerpo femenino: tensiones entre moral social y moral sensual _____	232
4. Del debate moral a la construcción tripartita del cuerpo en la cultura _____	238

## Capítulo Quinto

El sentido histórico y transgresor del cuerpo y la danza _____	259
1. El sincretismo del cuerpo y la danza en la mujer nocturna _____	260
2. Se baila por desamor, enfermedad, violación o engaño _____	268
3. El exotismo tropical en la mujer nocturna _____	291
4. Signos de opulencia y exceso en la imagen de la cabaretera-bailarina, el relato bíblico y el político _____	304

## Capítulo Sexto

La escenificación femenina como condensación y anatomía política _____	325
1. El cuerpo como condensación y anatomía política _____	326
2. La masculinización de la cámara _____	332
3. El síndrome de Salomé a través del ojo rector de la cámara _____	337
4. La forma plástica del cine de Alberto Gout _____	350

## Capítulo Séptimo

Procesos de comunicación y relatos subterráneos: de la mujer nocturna al paradigma de la mujer fatal mexicana _____	357
1. La mujer nocturna en los procesos de promoción y venta _____	358
2. Fetichismo y cosificación de una imagen _____	371
3. Esquematización y paradigma: de la mujer nocturna a la mujer fatal mexicana _____	392

Conclusiones _____	399
--------------------	-----

Apéndice _____	413
----------------	-----

Filmografía básica _____	413
--------------------------	-----

Hemerografía _____	427
--------------------	-----

Bibliografía Básica _____	429
---------------------------	-----

Bibliografía Complementaria _____	437
-----------------------------------	-----

Acervos y otras fuentes _____	439
-------------------------------	-----

## Índice de ilustraciones

- Fig.1 Guadalupe Tovar y Donald Reed en Santa (1931) de Antonio Moreno. Colección IMCINE. 166
- Fig.2 Guadalupe Tovar, Juan José Martínez Casado y Donald Reed en Santa (1931) de Antonio Moreno. Colección IMCINE. 178
- Fig.3 Andrea Palma en La Mujer del puerto (1933).de Arcady Boytler. Eurindia Films. Colección Cinetaca Nacional. 197
- Fig.4 Leticia Palma en Camino del infierno (1950) de Miguel Morayta. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 203
- Fig.5 Trotacalles (1951) de Matilde Landeta. Colección IMCINE. 207
- Fig.6 Dolores del Río en Las Abandonadas (1944) de Emilio Fernández. Colección Pascual Espinoza. 212
- Fig.7 Diario *Esto* 5 de junio. Diario de México, 1944. 213
- Fig.8 Amalia Aguilar en, En cada puerto un amor (1948) de Ernesto Cortázar. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 230
- Fig.9 Amalia Aguilar y Susana Guízar. Ritmos del Caribe (1950) de Juan J. Ortega. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 241
- Fig.10 Emilia Guiú en Pervertida (1945) de Guillermo. Calderón. Colección Pascual Espinoza. 244

- Fig.11 Ninón Sevilla en Mujeres sacrificadas (1951) de Alberto Gout. Colección IMCINE. 249
- Fig.12 Marga López y José Baviera en Callejera (1949) de Julio Cortázar. Colección IMCINE. 263
- Fig.13 Ninón Sevilla en Aventurera (1949) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 263
- Fig.14 Ninón Sevilla en Aventurera (1949) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 267
- Fig.15 Ninón Sevilla en Aventurera (1949) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 267
- Fig.16 Ninón Sevilla en Perdida (1949) de Fernando A. Rivero. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 272
- Fig.17 Luís Aldás y Ninón Sevilla en Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 278
- Fig.18 Ninón Sevilla en Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 280
- Fig.19 María Antonieta Pons en La mujer del puerto (1949) de Emilio Gómez Muriel. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 288
- Fig.20 Ninón Sevilla en Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 289



- Fig.21 Amalia Aguilar en, En cada puerto un amor (1951) de Ernesto Cortázar. Colección IMCINE. 298
- Fig.22 Ninón Sevilla. No niego mi pasado (1951) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 301
- Fig.23 Rosa Carmina en, En carne viva (1950) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 303
- Fig.24 María Antonieta Pons en María Cristina (1951) de Ramón Pereda. Colección IMCINE. 315
- Fig.25 Amalia Aguilar en Ritmos del Caribe (1950) de Juan J. Ortega. Colección Pascual Espinoza. 319
- Fig.26 Ninón Sevilla en Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 321
- Fig.27 Ninón Sevilla en Aventurera (1949) de Alberto Gout. 322
- Fig.28 Fernando Soler y Ninón Sevilla en Sensualidad (1949) de Alberto Gout. Colección Guillermo Vázquez Villalobos. 345
- Fig.29 Cartel publicitario de la película Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero. Archivo Fílmico Agrasánchez. Cartel de Renau Juanino. 382

Fig.30 Cartel publicitario de la película Amor Perdido (1950) de Miguel Montoya. Archivo Fílmico Agrasánchez. Cartel de Renau Juanino. 383

Fig.31 Cartel publicitario de la película Sensualidad (1940) de Alberto Gout. Archivo Fílmico Agrasánchez. Cartel de Vargas Briones Juan Antonio. 386

Fig.32 Cartel publicitario de la película Casa de Perdición (1954) de Ramón Pereda. Archivo Fílmico Agrasánchez. Cartel de Rivero Gil Francisco. 390

## Introducción

### El contexto

En la primera mitad del siglo XX en México, surge un tipo de mujer que se diversifica entre la realidad social y las representaciones simbólicas que propone el cine mexicano. Una *fémmina nocturna* que lo mismo prolifera en la vida real de los centros nocturnos de la ciudad, que en un modo de idealización a través de las representaciones y narrativas cinematográficas que recrea la época. Una *mujer nocturna* en cuya representación y narrativa del cuerpo converge una serie de acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales que conforman los diferentes significados de su imagen.

Esta figura cinematográfica se articula de procesos diversos que se inscriben genéricamente, en la consolidación institucional y nacionalista del México moderno que emerge como consecuencia del régimen porfirista de las últimas décadas del siglo XIX y la radicalización de las contradicciones sociales que convergen en el movimiento armado de 1910.<sup>1</sup> Punto de partida de las instituciones modernas y la nueva identidad del mexicano a través de la coerción cultural y aglutinadora del Estado rector. Procesos que se inscriben en la reafirmación de la sociedad dividida en clases sociales que acentúa

---

<sup>1</sup> Los estudios históricos sobre estos procesos y acontecimientos están ampliamente documentados en diversos textos sobre el tema de la revolución mexicana, por tanto, no creemos conveniente citar fuentes pues no constituye nuestro tema de estudio. Sin embargo consideramos útil ubicar al lector desde el inicio de la investigación en el contexto histórico y social desde donde surge nuestro estudio. En este sentido, en el desarrollo de la investigación nos referiremos a las fuentes sobre los procesos políticos y sociales relevantes para el período y el tema de nuestro interés.

las desigualdades y la inmersión progresiva del país en una sociedad de consumo, propia de las lógicas del libre mercado propuesta por los Estados Unidos de Norteamérica.

En este contexto, para la segunda y tercera década, el asentamiento de la economía moderna, y los cambios en la sociedad dividida en clases sociales, comienzan a establecer una novedosa relación entre los mexicanos, su historia y su cultura pasada y presente. En esta dinámica social, los procesos mercantiles, de urbanización y divertimento van modificando progresivamente los comportamientos en la urbe, así como las maneras de recrearlos y consumirlos; procesos diversos que interaccionan con la formación histórico-social del mexicano.

Para los años treinta, esta novedosa reorganización social del país revela las problemáticas de las clases más desprotegidas, así como su falta de oportunidades en una sociedad que se inscribe en las ideas de progreso y modernidad a escala mundial. En este marco, la prostitución de estas mujeres nocturnas en la escena pública, aparece como consecuencia directa de los cambios sociales, básicamente en la gran ciudad. Primero como una de las secuelas del movimiento armado y un modo de expresión de las clases sociales pobres; y después, como una *crisis de fe* en los sectores bajos de la sociedad mexicana.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Esta *crisis de fe* en el mexicano de las primeras décadas del siglo XX dice David Brading, también obedeció al estallido de la Revolución Mexicana en 1910, pues el movimiento armado desató una ola de anticlericalismo que en última instancia amenazaba con destruir los logros del siglo XIX. En este ambiente de guerra, escribe el autor “Los obispos fueron expulsados del país, los sacerdotes perseguidos y las iglesias confiscadas. La constitución de 1917 negaba personalidad jurídica a la iglesia y prohibía a los ministros de la religión intervenir en la educación o la política”. Párrafos más adelante agrega el autor “De 1926 a 1929 sobrevino una penosa guerra civil en la que el campesinado católico, sobre todo en el occidente de México, combatió al ejército federal hasta inmovilizarlo. En los pendones rebeldes aparecía la figura de la guadalupana y bajo ella estaba grabada la inscripción *Viva Cristo Rey*. De las filas de los sacerdotes cristeros surgió la campaña para beatificar a Juan Diego, lo cual ofrecía a los

En este contexto, las expresiones públicas de la prostitución femenina aparecen manifiestas en oficios de mujeres nocturnas que se desarrollan con múltiples variantes para el consumo y divertimento masculino. Son *mujeres públicas* inmersas en una vida noctámbula que progresivamente va emergiendo en la ciudad de México. Las *mujeres nocturnas*, básicamente de la gran ciudad, se revelan como una presencia que prolifera en distintos ámbitos de la sociedad. Son mujeres que lo mismo inquietan con sus conductas a la moral de las clases conservadoras del siglo pasado, que sus oficios y vidas comienzan a representarse en la naciente industria cinematográfica en México. Aspectos que ya observamos en la versión muda de la película Santa (1918) de Luís G. Peredo y en la versión sonora de Santa (1931) de Antonio Moreno.

En estas películas sobre el tema de la prostituta, aparecen mujeres de la vida de noche: en casas de citas, en cabaretes y centros nocturnos diversos. Son mujeres que se les ve como referencia de la prostitución en la ciudad de México, pero que también comienzan a proliferar en el cine mexicano desde la década de los treinta. Representaciones en imágenes que lo mismo comienzan a exponer un fenómeno que se desarrolla en la vida real de la ciudad, que como una construcción idealizada sobre la prostituta y la mujer mexicana.

Desde la realidad social y la representación cinematográfica, las prostitutas comienzan a expresarse en la sociedad mexicana de una forma más visible. En el cine de los años treinta, aparecen como

---

fieles un héroe indio y leal que compensara el énfasis de los nacionalistas revolucionarios en la civilización prehispánica y el campesinado indígena contemporáneo.” En Brading A. David. *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. Editorial Taurus, año 2002, pág. 31.

personajes que fundamentalmente se configuran a través de narrativas corporales que dicen de su historia personal, aspecto, conducta, apariencia y sexualidad. Representación y narrativa en imágenes que se enfatizan en un tratamiento corporal, pues en ellas, ya se observan y revelan aspectos muy diversos en la imagen cinematográfica. Aspectos que van desde la encarnación de viejos mitos teológicos llevados a sus acciones físicas, hasta la convergencia de cambios sociales y procesos históricos que articulan a la sociedad mexicana.

Los personajes nocturnos del cine, aparecen desde diversos ámbitos y roles sociales, para plasmar en imágenes, lo mismo oficios y conductas corporales que cambios ideológicos, comportamientos tradicionales o influencias cosmopolitas. En estas imágenes de la prostituta mexicana, también comienzan a filtrarse aspectos de la cultura negroide, europea y norteamericana, que paulatinamente se consolidan y convergen en el México moderno de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX.

Con ello, la representación cinematográfica sobre las nuevas concepciones en torno a los significados del cuerpo femenino en la sociedad mexicana, se representan bajo las particularidades y constitución histórica de la cultura, la moral y la época. Representación y narrativa del cuerpo con un claro y reiterado acento católico como consecuencia directa de un México de espiritualidad y moral cristiana. Un México católico inscrito en una innovadora relación entre pensamiento académico y modernidad capitalista que también colocan la imagen del cuerpo femenino, en la dinámica de los procesos mercantiles de compra y venta.

Estos son procesos diversos que interactúan en la narrativa cinematográfica sobre los personajes femeninos. Concepciones que se articulan para establecer nuevos vínculos y significados entre la relación mujer e historia, erotismo y tecnología, cuerpo y sexualidad propuestos por el cine mexicano de prostitutas.

Desde la pantalla las mujeres nocturnas y sus variantes se revelan progresivamente como signos de una cultura multifacética, que evidencia características propias para la construcción cinematográfica del cuerpo femenino. Estas formas de representar y narrar a la prostituta, que exponen aspectos que van desde las particularidades de una concepción masculina respecto a las formas de regular la exhibición de las películas, hasta los procesos de construcción y destrucción simbólica de la imagen femenina a través de las acciones físicas del cuerpo.

Son procesos de representación y narrativa que también se comportan como continuidad y ruptura frente a los paradigmas sociales de la época. Provocando a través de los filmes, y sus estructura dramática, una necesidad de explicación y respuesta para una presencia transgresora de la mujer mexicana. Una fémina que escapa a sus roles sociales e ideológicos ya determinados a través de la conformación de un proceso histórico en México. Con ello los personajes de los filmes, comienzan a fluctuar entre la prostituta, la ramera, la mujer pecado, la mujer sensual, la mujer fuerte, la dominadora, la erótica, la voluptuosa o la seductora, que en lo fundamental, son mujeres que trabajan y se desarrolla en ambientes nocturnos de las ciudades.

Mujeres asociadas al desorden y la transgresión de los bajos

mundos ciudadanos, pero bajo el resguardo de las estructuras dramáticas de los filmes. Personajes siempre susceptibles de salvación y reivindicación social, pero expuestas como síntesis de la modernidad ciudadana que se vive en el México de noche de la década de los treinta. Características femeninas que se diversifican en la imagen como narrativas corporales, asociadas, básicamente a conductas y atributos físicos, rasgos psicológicos, oficios, comportamientos sensuales y eróticos que se expresan a través del cuerpo y la noche. Como un paralelismo cosmopolita, con el mito histórico de la *femme fatale*<sup>3</sup> de la literatura decimonónica o el cine norteamericano, pero bajo la concepción cinematográfica mexicana.

En este contexto, los personajes del cine que estudiamos, se diversifican en *la prostituta, la callejera, la aventurera, la insaciable, la demonio, la delincuente, la ángel, la rumbera, la cabaretera, o la mujer de negocios* entre otras. Son imágenes y narrativas que, en general se desarrollan bajo el mundo velado del centro nocturno. Películas y personajes que llevan como común denominador la noche. Es por ello que en este trabajo denominamos a este personaje femenino: *mujer nocturna*<sup>4</sup> del cine mexicano. Pues además de tener en

---

<sup>3</sup> En nuestro trabajo nos referiremos al concepto de *femme fatale* sólo hasta el séptimo y último capítulo de la investigación, y como parte de nuestras conclusiones, pues es ahí en donde mostraremos las características de esta imagen y conceptualización femenina desde la perspectiva mexicana. Por el momento mencionaremos que el uso del término *femme fatale* responde a su aparición en el siglo XIX. Su denominación, escribe Erika Bornay, “con la que actualmente se designa a un tipo específico de mujer, como ocurre usualmente, es un término surgido a *posteriori* de la concepción del mismo en la segunda mitad del siglo XIX. Esta definición, aplicada a un concepto que se presupone ya conocido por el lector, aparece escrita por vez primera en los años finiseculares, tiempo después de que la imagen hubiera sido creada, en primer lugar en la esfera literaria, y posteriormente, basándose en ésta, en las artes plásticas.” Así mismo el concepto de *mujer fatal* responde única y exclusivamente a la castellanización del concepto *femme fatale*. Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ensayos Arte Cátedra, 4ta edición. España. Año 2001, pág. 113.

<sup>4</sup> En esta investigación usaremos el término *mujer nocturna*, para referirnos a la gama de personajes femeninos que aparecen en los filmes mexicanos de prostitutas y cabarets, en oposición a las mujeres que en sus roles



común la noche, viven, sienten y se conducen en oposición a los valores del mundo diurno y sus formas sociales de civilidad y aceptación. Son figuras *mexicanizadas* que se condensan y fortalecen por acumulación progresiva de conductas, gestos y comportamientos entorno a su cuerpo. Personajes que a diferencia del tratamiento que la historiografía mexicana ha otorgado al nombre genérico y paradigmático de la *mujer fatal* del cine mexicano<sup>5</sup>, se les observan

---

formalmente aceptados trabajan o se desarrollan bajo la luz del día. Entre los personajes nocturnos que destacaremos y que incluiremos en nuestro trabajo están: la prostituta, la fichera, la cabaretera, la rumbera, la madrota, la callejera, la pecadora, etc., como un conjunto de personajes que se polarizan en el concepto paradigmático y genérico usado en la historiografía mexicana como *mujer fatal* y en oposición a las mujeres que en sus roles sociales aceptados viven de día. En este sentido, cabe destacar que retomaremos el concepto *mujer nocturna* bajo los significados semánticos que establecen esta relación dual entre luz–oscuridad. En esta relación noche–día que impregna de sentido las representaciones femeninas artísticas Gilbert Durand señala que “no hay luz sin tinieblas, mientras que lo contrario no es cierto: la noche tiene una existencia simbólica autónoma”. “El régimen nocturno, por tanto, se define en general por el régimen de la antítesis”. En esta semántica planteada por Durand, los términos *diurno* y *nocturno* se oponen y forman los polos opuestos de dos universos: luz–oscuridad, orden–desorden y puro–sombra. Dicotomías que se polarizan en términos generales en imágenes axiomáticas. Imágenes en donde lo *puro* responde a conceptos como cielo, oro, día, sol, inmenso, divino, dorado o conocimiento, por ejemplo; mientras que *sombra* responde a secreto, profundo, amor, misterio, sueño, soledad, tristeza, palidez o lentitud, entre otros. También bajo esta antítesis semántica señala Durand que el régimen diurno está dado por el resplandor victorioso de la luz, y el nocturno aparece como un método de las valoraciones negativas. Esto es, desde el fondo de las tinieblas desde la arquetipología de la noche, lugar de sombras desde donde se perfila el valor victorioso de la luz. En Durand, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Ediciones Taurus, Madrid. España, 1979, pág. 61.

<sup>5</sup> En las concepciones del cine mexicano para este género de películas de prostitutas, se ha usado el término *mujer fatal* para las películas de cabareteras de una manera indistinta y ambigua que apenas prefigura las diferencias entre las distintas personalidades y rasgos físicos y conductas de esta mujer denominada genéricamente prostituta o *fatal*. Una figura fílmica que como analizaremos en este trabajo tiene diferentes características, así como oficios diversos que marcan las diferencias en la representación corporal entre una y otra, o de una década a otra en la filmografía mexicana dedicada a esta fémina. En estos usos genéricos del concepto, los estudios como el de Jorge Ayala Blanco en el que se nombra a esta mujer la hacen aparecer genéricamente como *prostituta*. El concepto incluye películas como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler y otros títulos. Aunque con sus variantes las protagonistas van arrojando datos distintos como aquellos que hablan del *glamour* o los ambientes tropicales de las películas musicales y los inicios de las conductas seductoras. Sin embargo, las referencias a estos personajes definen vagamente las variantes de estas figuras en los usos o significados de la corporeidad representada; variantes narrativas que digan sobre los usos del cuerpo, así como aspectos físicos o psicológicos de esta gama de mujeres nocturnas. Eso mismo ocurre sobre el término *mujer fatal* que desde *Santa* ya se aplica a las mujeres de la vida de noche asociada a la prostitución. En Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano* (1931-1967, editorial Posada, 1976, segunda edición, pp. 138-160.

En esta visión genérica del cine mexicano, también los estudios de Muñoz Castillo en *Las Reinas del trópico* dicen de esta figura: “como parte de nuestro concepto cinematográfico de lo que es un personaje femenino de los años 30 a los 50. Fueron en su mayoría mujeres malas; perversas que arruinan a los hombres de su alrededor pero

fundamentalmente por sus acciones físicas, apariencias y narrativas corporales.

En este tenor, nuestro estudio inicia sobre el tema de la mujer nocturna en el año de 1931, por considerar que el cine mexicano encuentra en la película Santa, de Antonio Moreno, el medio propicio para activar y revestir en imágenes, las variantes históricas y culturales de los mitos sobre la mujer pecadora, la *mujer vampiro*<sup>6</sup> o la *mujer caída*<sup>7</sup> heredadas de la tradición religiosa, cinematográfica y la

---

que sucumben, por lazos de temor o de amor, ante un ser más malo y abyecto que ellas y que simboliza, digámoslo así, a Mephisto.” Agrega: “Las rumberas pertenecen a esta conceptualización de lo femenino, que lo popular urbano asoció a la idea de lo tropical.” En este sentido observamos los usos genéricos de los conceptos empleados, ya sea como prostituta o como rumbera. En Muñoz Castillo, Fernando. *Las reinas del trópico*. Ediciones y producciones La Galera. Grupo Azabache, año 1993, pág. 14.

<sup>6</sup> Sobre el concepto de *mujer vampiro* es importante señalar que el cine norteamericano a principios del siglo XX comienza a desarrollar en imágenes cinematográficas estos conceptos. De entre esas referencias Alexander Walker escribe sobre los inicios de *la vamp norteamericana* desde el año de 1887, “año en que Philip Burne-Jones, mostró el cuadro de una mujer pálida, ojos oscuros, magnética, surreal en la exposición de verano de la *New Gallery* de Londres. Se llamaba *The Vampire*. La mujer vestía de blanco había en ella un espantoso resplandor verde y su víctima masculina yacía en un sofá a su lado, con el pecho desnudo cubierto de pinchazos y un cuerpo que parecía completamente desangrado.” A esta imagen se le unió la descripción de un poema sobre una mujer insensible que un hombre llamaba muñeca. Más aún en los Estados Unidos también aparecía la novela de Bram Stoker *Drácula*. Estos acontecimientos dice Walker crearon la moda de *la mujer vampiro* que arruina el amor y la vida de un hombre. Imágenes sobre la mujer que se sintetizan en una obra teatral denominada *A Fool Threere Was* en el año de 1909. “Los ingredientes eran los habituales de Broadway antes de la Primera Guerra Mundial: bebida, deudas, infidelidad matrimonial y sus melodramáticas consecuencias en la vida privada y en la carrera de *Fool* al que Browne convirtió en un diplomático destituido por el Presidente de los Estados Unidos después de caer en la deshonra con su bella señorita.” En la obra se ponía el acento en la fascinante destrozadora del hogar. Era una mujer sexualmente agresiva que encontraba placer en la destrucción de su amante. Características femeninas que entre el año de 1910 y 1914 se incorporan al cine bajo las representaciones de Theda Bara: la primera vampiresa o *vamp* creada ex profeso para esos papeles. Sobre estos inicios de la *vamp* y su relación con la *femme fatale* regresaremos en nuestro capítulo segundo. En Walker, Alexander. *El sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Editorial Anagrama. Cineteca Anagrama. Barcelona, 1966, pág. 21.

<sup>7</sup> La idea cinematográfica de *mujer caída* en los filmes de los años treinta en México aparece como un proceso doloroso y sufriente que se encarna y representa en la mujer con la idea religiosa de la resignación y la moral. Un proceso perteneciente a la idea del *descenso* a los submundos de perdición de la mujer que aún, en su *caída*, no evidencia otro proceso: el envilecimiento femenino como base de un instinto destructor y sed de poder que se desarrollará en películas subsecuentes de la década de los cuarenta y cincuenta. Sin embargo, es importante señalar que la idea cinematográfica de *mujer caída*, se explora primero en el cine norteamericano y sus antecedentes literarios, como una idea que se desarrolla estrechamente vinculada con la idea del *Maligno* como padre de la mentira y lo lascivo como analiza y escribe Cardín. En Cardín, Alberto *Diablas y diosas* (14 perversas para 14 autores). Editorial Letras pág. 20.

También sobre la idea cinematográfica de *mujer caída* Alexander Walker se refiere a esta figura femenina en el cine norteamericano como parte de la mujer sexuada ligada a ideas morales y religiosas desde la pantalla. Al

## literatura norteamericana.<sup>8</sup> Antecedentes literarios en la *fallen woman*<sup>9</sup>

---

respecto escribe: “Al ser recién llegados, los inmigrantes alemanes, holandeses e ingleses que iban al cine eran en su mayoría pobres. Y las historias que narraron las películas desde 1908 hasta 1914 les ofrecían un consuelo para su condición social, mostrándoles gente cuya vida era tan sufrida como la suya propia, pero cuya bondad espiritual, alegre optimismo, autorrealización a la manera de Samuel Smils y el amor a Dios, a la patria y a la familia contrarrestaban ampliamente sus tribulaciones cotidianas. El sexo permanecía completamente al margen del ambiente de las clases trabajadoras. Fue una tardía erupción de películas sobre la prostitución y la trata de blancas basadas, muy libremente, en las investigaciones sobre el vicio en Nueva York.” En Walker, Alexander, *op. cit.*, *El sacrificio del celuloide*. pág. 18.

Es importante señalar que en las películas observadas, la *mujer caída* forma parte relevante en la concepción de *mujer nocturna* del cine mexicano, pues esta figura mantiene una fuerte carga de sufrimiento y resignación cristianos que la deja ver como ajena a su sexualidad pública, bajo una sexualidad forzada y como resultado de una vida o suerte trágica. Sin embargo también es parte del soporte para el paradigma de la *mujer fatal* mexicana como lo veremos más adelante. En esta figura femenina denominada *mujer caída* se entrelazan múltiples *procesos cinéticos* representados por el cine como parte de la representación del *descenso* a los submundos de perdición y la escala social. Procesos motrices y dramáticos en términos cinematográficos que son llevados a la *brusquedad corporal*, la delincuencia, la noche y las danzas que aquí analizaremos. En este sentido, el tema de la *caída* y por ende, el de la *mujer caída* aparece en las películas como consecuencia y signo del castigo divino, por ende, susceptible de redención y salvación, pues en la tradición católica, como la tradición que adopta la cultura espiritual y moral de los mexicanos, la *caída* de Lucifer se repite en la *caída* de los ángeles malvados, como también analiza Gilbert Durand. Sin embargo el cine mexicano reincorpora a la *mujer caída* a los roles convencionales aceptados por la sociedad como un modo de salvación y vuelta al equilibrio social, familiar, moral o divino: el matrimonio, la bondad, el sacrificio por el otro, etc. como consecuencia del deslizamiento físico y caótico en el *descenso* que provoca la *caída*.

Las cintas advierten el destino trágico de la mujer, su transición a la fatalidad, su calvario y su salvación terrenal y cristiana. En las películas también se hará evidente, que en la teatralización y representación cinematográfica de la *caída* como principio de fatalidad y muerte, este destino queda conformado por atmósferas decadentes, o sentimientos perversos, dolores físicos profundos o suicidios, muertes violentas o sufrimiento en extremo. Así el género cinematográfico de la *mujer nocturna* estará estigmatizado por la producción de emociones fuertes y reivindicaciones sublimes vinculadas a la confusión interior y a la exageración de la belleza femenina, en contraste con la violencia y el clímax agónico o de salvación de las protagonistas. Es un submundo subrayado por la presencia religiosa y el temor a Dios, cuya contraparte queda expuesta y enfatizada por la narrativa cinematográfica de soltura y sensualidad del cuerpo de la cabaretera de los años cuarenta y cincuenta, como una mujer que encarna el erotismo como principio de vida, pero también de muerte, con una fuerte carga de angustia teológica mexicanizada, provocada por sus acciones físicas, fundamentalmente y referidas a los sentidos y a la representación de su cuerpo en movimiento. Una imagen femenina seductora y por tanto inasible ante la concepción institucional del hombre como lo veremos más adelante. Referencias tomadas En Durand, Gilbert; *Op. cit.*, pág. 61.

<sup>8</sup> Aunque el puritanismo norteamericano a principios del siglo XVIII estaba en decadencia y el poder eclesiástico de los antiguos dogmas calvinistas declinaba en términos generales, la religión no era una causa perdida pues aparecían nuevas corrientes espirituales como el *Iluminismo* y *El gran despertar*. Novedosas doctrinas que se alejaban del dogmatismo creyente, a la vez que más tolerante no dejaba de ser severo. Un moralismo que impregnaba todos los aspectos de la sociedad. Dentro de estas dos corrientes espirituales el que trasciende con mayor fuerza es el que conforman *El gran despertar norteamericano*, un concepto utilizado por Joseph Tracey en 1842 en su libro *El gran despertar: una historia del renacimiento de la religión en los tiempos de Edwards y Whitfield*. El autor señala que este movimiento parece haberse iniciado entre los inmigrantes alemanes y reflejaba el espíritu de gratitud que los embargaba por haber podido liberarse de la pobreza que sufrieron en Europa, así como por su feliz llegada a los Estados Unidos como la tierra prometida. La doctrina se basaba en llevar una vida moral y piadosa sin preocuparse demasiado en las disputas de orden religioso del siglo pasado. Así mismo sus principios se adoptaron como un renacimiento protestante y cuya fuerza da inicio en las zonas rurales, muy

(*mujer caída*) y sus variantes a manera de estereotipos para el cine. Tratamientos y concepciones distintas a los de *la mujer nocturna* y su representación y narrativa corporal que aquí revisaremos.

Sin embargo, y como lo veremos, el género cinematográfico que estudiamos, inicia en México encabezado por la narrativa norteamericana y sus representaciones sobre la prostituta a través de

---

cercana a las personas humildes quienes no contaban espiritualmente con una religión estructurada. De modo que *El gran despertar norteamericano* también se convirtió en un modo de educación básica pues por los años de 1700 no se contaba con escuelas. En este contexto, la nueva doctrina no se basaba en el miedo y el temor a Dios como lo solían hacer los puritanos y herederos del calvinismo sino en la moral rigurosa, en la redención y la alegría. Era claro que la doctrina tomaba una interpretación menos severa que la antigua doctrina calvinista de la redención, sin que, por así decirlo, Dios irradiaba su belleza y su bondad en las almas para que ellos se convirtieran en parte de él. Así el mensaje divino de los nuevos protestantes, a la vez que era un aprendizaje también era una revelación que elevaba la totalidad de los sentidos a Dios, en ello es que aparece el amor como experiencia moral y religiosa. Todos estos preceptos estaban dirigidos a los holandeses, alemanes e ingleses sumergidos en la total pobreza, pero que conformaban los inmigrantes y los nuevos norteamericanos. Todo ello como parte de la literatura norteamericana que articula el concepto de *mujer caída* y sus vínculos a través de estereotipos de prostitutas que observamos en la *mujer nocturna* que revisamos En Jonson, Paul. *Estados Unidos, La historia*. Grupo Zeta. Ediciones B. Argentina, 1ra edición 2001. Págs. 117-124.

<sup>9</sup> Sin duda, diversos aspectos se relacionan con nuestro tema de estudio de la *mujer nocturna*, como los antecedentes literarios de la *mujer caída* (*fallen woman*) de la literatura norteamericana. Es por ello que consideramos mencionar brevemente, algunos aspectos relevantes para nuestro trabajo, aunque esta línea de análisis difiera de nuestro tema de estudio, pues como las novelas mexicanas, *Santa*, entre éstas, la literatura norteamericana también aporta variantes femeninas que retomará la imagen cinematográfica norteamericana. En este contexto, y de manera general, mencionaremos que la historia de la *fallen woman* norteamericana tiene sus antecedentes en el siglo XVIII y se fortalece en el XIX. En las convenciones de esta narrativa literaria se acentúa la sexualidad como un modo de iconografía femenina, aspectos que se justifican por la *caída* al mundo de la prostitución. Estos constituyen elementos que la industria norteamericana tomará para la narración cinematográfica de una manera más sexual que sin duda como escribe Jacobs, también conformarán los antecedentes de la censura en el cine. Los estereotipos de ésta *fallen woman*, se confeccionan y provienen de diversas situaciones y en distintas novelas europeas y norteamericanas, entre las que destacan en Norteamérica, y sólo por dar un ejemplo, las conocidas como *novela doméstica*, *Ruth* (1853) de Elizabeth Gaskell's y *Tess of the d'Urbervilles* (1891) de Thomas Hardy's, en donde la mujer es víctima del hombre de estatus social privilegiado y típica imagen del hombre seductor: el hombre *upper-class men*. Las variantes y estereotipos de estas mujeres aparecen en historias de mujeres abandonadas que trabajan como sirvientas y son abusadas y echadas a la calle por hombres de clase adinerada. En esta literatura como escribe Jacobs, también se observa una definición de feminidad de la época, construida por la práctica de la degradación hacia la mujer.

Los estereotipos de la *fallen woman* también provienen de la cultura popular norteamericana, que al interactuar con la ficción literaria construyen el melodrama de la *caída*, según analiza Jacobs. Esto es, el estereotipo literario construye mujeres solas, jóvenes y bellas, abandonadas después de ser abusadas y engañadas, madres solteras, pobres y huérfanas, hijas ilegítimas que buscan y caen en la prostitución, envueltas en humillaciones, sexo y hombres; fuera de las normas sociales y pertenecientes a las clases sociales más bajas. De esta *caída*, analiza Jacobs, es de donde emergen heroínas como la *kept-woman*, la *gold-digger* o la *wise-cracking shoppingirls* entre otras, en general variantes y estereotipos literarios que retomará la cinematografía estadounidense desde principios del siglo XX. En Jacobs, Lea. *The Wages of sin. Censorship and the Fallen Woman 1928-1942*. The University of Wisconsin Press. E. U. A. 1991.

las concepciones de *la mujer caída* vinculados a la literatura. Básicamente en la novela Santa de Federico Gamboa, escrita en 1903, y que ya da un tratamiento a los submundos de prostitución en la ciudad de México, pero bajo el equipo humano y técnico traído de los Estados Unidos de Norteamérica.

En un contexto literario del México de principios del siglo XX podemos decir que novelas como Santa (1903) de Gamboa, María Luisa (1907) y Las tribulaciones de una familia decente (1918) ambas de Mariano Azuela ((1873-1952) o La tórtola del Ajusco (1918) y La ciudad de los palacios (1913) de Julio Sesto (1879-1960) entre otras, son obras que en lo general se expresan bajo un *naturalismo y realismo literarios*. Estilo que describe con detalle los estratos sociales bajos de la ciudad de México de principios de siglo XX, así como el tema de las *mujeres malas y buenas* a través de las concepciones sociales de la época.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Sobre los aspectos relacionados entre literatura y cine, consideramos que existen ejemplos importantes para nuestro análisis como el caso de Santa de Federico Gamboa pues la novela, a través del *naturalismo* como escuela literaria que adopta Santa, es lo que sustenta la estructura dramática del filme. Sin embargo, sobre los aspectos como la *adaptación*, el *scrip*, la *anécdota* o el *sentido dramático de la literatura en el cine*, consideramos que éste es un análisis con sus particularidades que no podemos tratar en nuestro trabajo. Sin embargo mencionaremos que las novelas de principios del siglo XX en México, surgen con un *realismo naturalista* en sus descripciones y narraciones, como oposición a la corriente *romántica* del Siglo XVIII. En este estilo literario los personajes ya aparecen bajo una narrativa cruda y dramática, aprovechando, precisamente ese *naturalismo y realismo* tomado de la sociedad. Una corriente literaria que también surge a fin de denunciar las condiciones miserables en que vivían las clases bajas; así como la explotación a la cual muchos eran sometidos, sus miserias y la poca esperanza que tenían de redimirse.

En Santa (1903) como en la novela de Mariano Azuela Las tribulaciones de una familia decente (1918) y La tórtola del Ajusco (1918) de Julio Sesto (1879-1960), ó La ciudad de los palacios (1913), del mismo autor, el *naturalismo y realismo* del estilo literario nos permiten asomarnos a la ciudad de México y sus alrededores de principios del siglo XX, sentir la ciudad, verla, palparla tal como era, así como el desarrollo de sus personajes bajo situaciones extremas. Descripciones y personajes que posteriormente veremos en el cine a través de estereotipos femeninos en la vida nocturna. Éste *naturalismo* también nos permite ver a los personajes descarnados y sin disfraz: su fisonomía, su carácter o las intenciones reales de hombres y mujeres. Ya desde su tratamiento literario los vemos tal cual son, sin matices que disimulen los efectos u oculten sus perversiones, es que todo parece girar alrededor de amores y desamores, de engaños, mentiras, corazones femeninos destrozados, de envidias y toda la gama de emociones humanas como sucederá después en el cine. Para el caso de los

Estas obras, entre otras, forman parte de los antecedentes literarios del cine de la *mujer caída mexicana*, así como referente inmediato de la atmósfera social de principios del siglo XX en México.

Para nuestro estudio la película Santa de 1931, aparece como el primer filme mexicano en donde la narrativa cinematográfica articula toda una polifonía de discursos artísticos como la actuación, la escenografía, el canto, la música y la danza, etc. Más aún, el filme comienza a narrar sus historias con sonido, aspecto que incrementará

---

personajes de Azuela, los hombres y mujeres propuestos son instintivos, ignorantes y sanguinarios, faltos de sentido ético y de orientación ideológica. El *realismo franco* y su esquema moral rígido, le permiten a Mariano Azuela una posición crítica frente a sus personajes.

Desde las novelas de Azuela vemos reflejado el México de principios del siglo XX, en gran medida, por el valor testimonial que poseen los personajes. Lo referido es en diversas ocasiones, un traslado de la realidad a la trama de escenarios y personajes rurales y ciudadanos. En *las tribulaciones* como en María Luisa (1907) Azuela muestra los males consecutivos de la dependencia económica de la mujer, más aún, en el trasfondo de los personajes femeninos, se muestra un sentido moralista del *bien* y del *mal* humano. En este trasfondo se predica la honradez, la dignidad y la virtud de la mujer mexicana, trastocados por los aprovechados y los *malos pastores*, aspectos que dan cuenta de la realidad mexicana de entonces. En Las tribulaciones de una familia decente las mujeres aparecen como personajes *constructivos*, paradigmas de dignidad y de honradez. Personajes que ejercen un paralelismo con la vida real y con los hombres que propician el daño de *la otra raza*, esto es, los poderosos, los inmorales y los que han perdido la ética. Ambos personajes, hombres y mujeres, son tomados de la realidad, del natural y tratados en la fantasía literaria. Sin embargo, las mujeres son toda claridad, rectitud y abnegación. A menudo en la trama se advierte que vale más la mujer que el hombre, y como contraste por la intervención del hombre Azuela construye *mujeres malas*. En este contraste se percibe que sus defectos son el sedimento en que ellas ponen, como tributo, el medio en que viven, porque sana es su alma, como que son mujeres mexicanas. Estas mujeres substraídas a las influencias corruptoras, apoyadas en un hombre de carácter integro, serían buenas esposas y buenas madres. Aspectos que observaremos de manera similar en la narrativa cinematográfica que analizamos.

Acaso una de las más amargas lecciones, implícitas en las novelas de Azuela sea la corrupción artificial de muchachas a quienes la implacable lucha por la vida arranca de su natural ambiente (y que indefensas, hacen armas de su propia debilidad), tal cual sucederá en el cine que revisamos. En definitiva, este es el orden social y moral que plantea Azuela como rasgos de la feminidad mexicana. Ejemplos como estos, constituyen antecedentes de la literatura sobre la mujer mexicana y la *mujer caída* del cine mexicano, y por supuesto de la *mujer nocturna* que se vincula a nuestro tema de estudio. Ello en cuanto conductas de clase o referentes de moral, erotismo, prostitución o aspectos relacionados con el orden social de los personajes femeninos.

En La tórtola del Ajusco, de Julio Sesto, los acontecimientos transcurren en la colonia Roma de la ciudad de México a finales de la segunda década del siglo XX. Las mujeres de la novela aparecen como *las flores de los viejos*: Martha, Emma y Josefina hija de Fémina la mujer asesinada, quien antes del desenlace fatal de la historia aconseja a su hija no ser artista pues le dice: “la bohemia en México es un estigma y un engaño”. En la novela las mujeres aparecen como la negación del trabajo que es asunto de los hombres, pues en voz del abogado Pereda, en el trabajo femenino está la degeneración de la mujer y su prostitución. En este sentido, múltiples son los aspectos que surgen en este contexto literario, es por ello que hemos considerado que detenernos en la relación entre cine y literatura, entre literatura y cine, es un tema que en estos momentos llevaría nuestra investigación en otra dirección y con otro modelo de análisis.

de verosimilitud la representación artística y por ende, la exposición más verosímil de la *mujer nocturna* en el cine. Con ello aparece también, la evidencia pública del tratamiento a la fisonomía de la prostituta en la naciente y moderna industria cinematográfica. Las imágenes hablarán de la prostituta *caída* y su mundo nocturno, pero también son el inicio de una variedad de *mujeres nocturnas* que en conjunto, articulan una construcción idealizada sobre las concepciones del cuerpo femenino en México, a la vez que símbolos sociales e históricos que se expresan a través de un género cinematográfico como el que aquí revisamos.

#### El tema

El propósito de esta investigación se inscribe en el análisis de la representación y narrativa corporal de la llamada genéricamente *mujer fatal* del cine mexicano, pero bajo el concepto de *mujer nocturna*. Se estudia la construcción de esta imagen en el cine llamado de *cabareteras* así como sus variantes en la prostituta, la *rumbera*, la *pecadora* entre otros títulos evocativos de películas. El análisis se inscribe en el periodo comprendido entre los años 1931 y 1954, periodo de inicio, auge y declive en la producción de filmes sobre el género de películas de prostitutas y cabareteras en la filmografía mexicana.

Hemos considerado como punto de partida en la investigación, los modos en que se articulan las concepciones corporales en la sociedad mexicana, desde donde se mira, construye y evalúa históricamente la noción de cuerpo femenino, y por supuesto su constitución y significado en las películas. Pues en este proceso, los significados diversos en torno

al cuerpo, así como su configuración histórica, quedan asociados a un periodo de cambios sociales y políticos en la sociedad mexicana.

El análisis toma un *corpus* de películas que comparten la temática de mujeres de *la vida de noche* y una estructura dramática similar, que se denomina y articula como *género cinematográfico*.<sup>11</sup> Pues en el género observaremos cómo las formas y discursos, a través de la particularidad del filme, construyen progresivamente<sup>12</sup> la imagen corporal de estas figuras femeninas. Así mismo, analizaremos cómo la exposición, a través del lenguaje fílmico desarticulado en planos y secuencias, tomas y escenas, etc. más estructuras dramáticas y elípticas, va otorgando relevancia a la exposición y narración del cuerpo femenino fragmentado o en su conjunto.

Proceso cinematográfico que hace aparecer en escena, el protagonismo de una figura de mujer que se desplaza, que imita, que toma un personaje, que sufre, que ríe, que baila, que seduce y que se erotiza, para significar por los medios del cine, una presencia que en lo elemental es imagen y cuerpo.<sup>13</sup> Pues como mostraremos en este

---

<sup>11</sup> Las definiciones teóricas sobre el concepto de *género cinematográfico* mantienen polémicos debates sobre la idea de conformación de un género, sin embargo, para los fines de nuestra investigación emplearemos el término desde los conceptos de Rick Altman que señala un *género cinematográfico* como la localización de un *corpus*, un tema y una estructura similares. “En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género deben tener un tema en común”. Altman subraya que las películas deben delimitarse a un *corpus*, aspecto en que los teóricos de cine están de acuerdo, pues es precisamente el *corpus* lo que constituye el objeto de estudio del autor. Además la historia de los géneros cinematográficos nos ha mostrado que los trabajos sobre cine parten de un género y un *corpus* predefinido. En Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Paidós Comunicación. 114. Barcelona. 1999, pág. 45, cine.

<sup>12</sup> En nuestra investigación destacaremos la idea de *progresión y acumulación* a través de diversas categorías de análisis que se desprenden de tres ejes básicos: a) verticales, b) horizontales y c) transversales que interactúan para conformar la construcción idealizada del personaje que analizamos. Por el momento sólo mencionaremos que en la *acumulación progresiva* convergen estos ejes de análisis en la explicación del *paradigma*, a manera de procesos histórico-sociales, teológicos y políticos para condensar en la representación y narrativa un modo de idealización femenina, como lo expondremos en nuestra metodología de la investigación.

<sup>13</sup> Los estudios de Jacques Aumont hablan de la *presencia corporal* en el cine como una presencia insistente en toda su complejidad que expresa por todos los medios de la narrativa cinematográfica la expresión de situaciones



trabajo, el cine que denominamos de la *mujer nocturna*, toma y expone al cuerpo femenino como eje narrativo y significativo del discurso en imágenes.

Lenguaje y tratamiento cinematográfico que va de la construcción de un paralelismo significativo con el concepto mítico de la *femme fatale*, hasta la apertura del concepto de cuerpo como esquema y objeto de deseo en la cultura de masas. Imágenes, conceptos y modos de representar y narrar a la prostituta y a la cabaretera mexicana para convertirla, a la vez que en expresión y condensación histórica de una época, también en *construcción paradigmática*.<sup>14</sup>

Ello, también como consecuencia y expresión de la sociedad de

---

y emociones. Agrega el autor que “para producir cuerpos en la imagen existe un esfuerzo constructivista, pues ninguna estética práctica del cine se ha cimentado sobre consideraciones reales en torno al cuerpo.” En este sentido es que nosotros hablaremos del *protagonismo corporal* de la mujer nocturna en las películas. En Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Paidós comunicación 85, Barcelona, España, 1998, pág. 54.

<sup>14</sup> A lo largo de la presente investigación nos referiremos al concepto de *paradigma* desde las concepciones propuestas por la teoría de la comunicación clásica, cuyo principal representante es Roman Jakobson, que analiza la idea de *paradigma* o *eje paradigmático* como conjuntos de signos de un lenguaje que se definen por las relaciones que mantienen con un conjunto. Para nuestro trabajo, retomamos los estudios de la comunicación que ven el cine como un lenguaje y la película como un documento susceptible de analizarse desde las especificidades de su discurso. En este sentido, los aportes de la comunicación consideran como *paradigma* la declinación de un signo presentado como modelo de una cadena similar de signos, referencia clave para nuestro análisis cinematográfico sobre los significados de la representación corporal, que nos permite observar, a través de cada uno de los filmes aquí revisados, elementos tanto de la imagen como del género cinematográfico como parte de un conjunto de películas. Desde esta perspectiva, el cuerpo femenino que aquí estudiamos lo observamos como parte de la construcción recurrente con signos sociales e históricos similares que a lo largo del género y en el clímax de su desarrollo se constituyen en *paradigma*.

En la teoría de Jakobson, las unidades que pertenecen a un código se inscriben a un *eje paradigmático* que da lugar a conjuntos coherentes o sistemas parciales del código. El *eje paradigmático* advierte el parentesco que relaciona a todos los signos pertenecientes al lenguaje. En nuestra investigación esto lo constituyen los significados representados en el cuerpo femenino, en las películas y el género cinematográfico y sus modos de representación en planos y narraciones que se conforman y en la esquematización significativa del filme. También el autor señala que el término *paradigmático* puede referirse a un *inventario acumulativo* a modo de diccionario para construir un lenguaje y entablar lazos de parentesco entre signos o unidades de una misma familia de códigos que crean el lenguaje. La teoría de Jakobson también subraya que el término *paradigma* y *paradigmático* se refiere a *ejes de oposiciones*, por ejemplo *el día y la noche* o *lo bueno y lo malo*, de tal manera que el *modelo paradigmático* que de ahí se desprende, engendra un lenguaje simultáneo o metalenguaje que se refiere a construcciones subjetivas pero que se constituye en parte sustancial del lenguaje específico en cuestión. Más tarde Saussure explicará que el lenguaje es un sistema de signos en el que todo descansa sobre sistemas de oposiciones, entre los que destacan las oposiciones *paradigmáticas*. En Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 118. Nuevos ensayos de lingüística general.

consumo que se desarrolla en la época. Figura también llamada *erotanática*<sup>15</sup> que parte de las concepciones específicas de la cultura mexicana y su momento histórico para hablar del cuerpo, la sexualidad y sus repercusiones sociales vigentes. Representación corporal, que como observaremos, va emergiendo en las películas con un ímpetu notable con respecto a las maneras de asumir y presentar la corporeidad de la mujer. Signos de la conducta y la anatomía femenina que aquí analizaremos desde la noción de *categoría*,<sup>16</sup> como construcción progresiva de atributos físicos, psicológicos y de la imagen del cuerpo que conforman *categorías* como la *seducción*, entre otras categorías.<sup>17</sup> Concepciones y reflexiones que retomaremos para nuestro

---

<sup>15</sup> Dentro de los conceptos sobre la mujer fatal del cine norteamericano se utiliza el término *erotanática* para describir esta figura femenina como una dualidad que se bifurca entre Eros y Tanátos, a manera de una alusión a la relación *erotismo-muerte* como ocurre de manera general en la estructura dramática de estos filmes.

<sup>16</sup> La noción de *categoría* que aquí tomaremos, corresponde a una agrupación de elementos según el *eje paradigmático* en cuestión. Ideas que pueden definirse con la presencia de un catálogo de conceptos en las que se observan las reglas contextuales que articulan un conjunto o lenguaje. Para nuestro caso conceptos como *cuerpo*, *sensualidad*, *seducción*, *actitud*, modernidad o nacionalismo desde donde emergen significados en torno a la construcción cinematográfica de la figura femenina que analizamos. Un ejemplo de cómo se articula una categoría lo podemos observar de la siguiente forma: *cantar*, igual a verbo, más sujeto, más humano, más objeto. Es decir, conceptos que articulan y describen los elementos que intervienen en un discurso. Noam Chomsky en su texto *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, señala ejemplos como éste y añade un componente semántico a la noción de *categoría*. Un componente que contribuye a decidir la interpretación y el sentido categorial. Dice: “los conceptos añadidos al conjunto organizan la estructura profunda de la *categoría* o conjunto de conceptos, haciendo pasar a la *categoría* a estructura aglutinadora de conceptos. Léxico o conjunto de conceptos que construyen unidades codificadas disponibles llamadas *categorías*. Unidades que componen un discurso y que se definen por el entorno que determina la función de los conceptos y el *paradigma* como generador de conceptos”. En última instancia dice Chomsky, “la *categoría* busca la articulación de los universales con la finalidad de caracterizar el quehacer humano”. En *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid. Aguilar. 1970.

<sup>17</sup> Sobre conceptos como la *seducción* nos detendremos más adelante, pues analizaremos la importancia de esta *categoría* en la idea de mujer nocturna y transgresora del orden social o divino. Por el momento sólo mencionaremos la importancia de la *seducción* como un comportamiento femenino que escapa a todas las lógicas de control en las estructuras sociales, al respecto Baudrillard escribe: “¿Qué oponen las mujeres a la estructura *falocrática* en su movimiento de contestación? Una autonomía, una diferencia, un deseo y un goce específicos, otro uso de su cuerpo, una palabra, una escritura –*nunca la seducción*-. Esta les avergüenza en cuanto puesta en escena artificial de su cuerpo, en cuanto destino de vasallaje y de prostitución. No entienden que *la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real*. La soberanía de la seducción no tiene medida común con la determinación del poder político o sexual”. En Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Editorial Planeta. 1989. pág. 15.

análisis a modo de agrupación de elementos de estudio que nos permitan destacar en nuestra tesis, una figura construida a través de representaciones y narrativas del cuerpo femenino en la imagen cinematográfica.

En este contexto, observamos diversos aspectos recurrentes en el discurso en imágenes. Imágenes que se desarticulan en diversos personajes que fluctúan entre los mitos históricos y la modernidad citadina. En primer término, personajes contruidos desde la dicotomía Eva–María. De ahí que nuestra investigación, dentro de sus propósitos, propone el estudio de la *mujer nocturna* del cine mexicano, también como paralelismo del mito religioso y decimonónico de la *femme fatale*, pero bajo la concepción de cuerpo femenino en México.

En este mismo sentido, sabemos por la historia del arte que la iconografía pictórica y la literatura de los siglos XVIII y XIX detonaron hasta la saturación el mito *femme fatale*, y revelaron, a través de estudios como los de Patrick Bade, *Femme fatale. Images of Evil Fascinating Women* y en literatura Mario Praz con *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, la misoginia y la sexofobia de la creación artística en este periodo.<sup>18</sup> Es por ello que como parte de nuestros propósitos destacaremos la reactivación del mito de la *femme fatale* y su paralelismo en el cine mexicano. Ello, como un modo de convergencia y similitud de los significados del mito *femme fatale* a través de la representación y narrativa de la *mujer nocturna* del cine mexicano.

---

<sup>18</sup> Sobre estos aspectos véase el texto de Erika Bornay *Op. cit.*, el análisis cita una serie de autores que han estudiado este fenómeno en el siglo XVIII. Así mismo el texto da cuenta de las últimas investigaciones y lo más importantes de ellas y la época.

Bajo este contexto, la figura nocturna que aquí estudiamos mantiene diversas aristas de análisis: por un lado las que apuntan a destacar aspectos religiosos, por otro, la participación de la cultura de masas que interactúa en la configuración y desintegración de la llamada *mujer fatal mexicana*. Incluso, desde nuestro particular punto de vista, estudiaremos la banalización en la esquematización de esta figura femenina y su reelaboración histórica, de acuerdo a las características propias de la sociedad mexicana y la época. Es decir, desde la *cosificación de la figura* y su representación en la cultura de masas, así como su *reducción a objeto mercancía* a través del cartel o la *fetichización* de su imagen en la sociedad de consumo, como parte relevante en la confección del *paradigma* femenino conocido como *mujer fatal mexicana*. Un *paradigma* que se construye desde la polarización y convergencia de múltiples procesos que se sintetiza en la puesta en imágenes cinematográficas a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, como veremos.

Nuestro estudio analiza féminas que protagonizan una figura transgresora de las normas sociales y religiosas, a manera de soporte significativo de los procesos históricos que conforman la cultura del mexicano. Féminas capaces de expresar y significar, a través de la construcción del director, los desenfrenos, las fantasías eróticas y las concepciones político–sociales del hombre de la época.<sup>19</sup> Concepciones

---

<sup>19</sup> Como lo analizaremos en el desarrollo de nuestros capítulos, la *mujer nocturna* que estudiamos se sintetiza en *metáforas visuales* a través de la interpretación masculina frente a la mujer moderna, es por ello que el cine la reviste de toda una *parafernalia nocturna* con respecto a la época, con ello la asocia a lo irracional, el desorden, la enfermedad y el caos. También bajo esta idea del desorden en el mundo nocturno de la gran ciudad, lo caótico, lo nocturno de la representación cinematográfica quedan vinculados a la idea del mal social y teológico, y es imaginado el mal, como reitera la iconografía teológica como el lugar del desorden y el de la agitación como lo testimonian una cantidad considerable de representaciones artísticas sobre el tema del infierno y del mal. En este

que como mostraremos, dicen desde la imagen del cuerpo femenino y sus maneras de representarlo y narrarlo, que el espíritu de la época y la manera de pensar a la mujer desde el cine, son institucionalmente masculinos.

Pues, como observaremos, las películas crean y recrean figuras nocturnas, como un planteamiento en imágenes en torno a las concepciones morales, tanto individuales como colectivas de la sociedad del momento. En esta figuración plástica, la mujer *caída*, la *mundana* y sus variantes de *perdida*, *mujerzuela* y *bailarina – cabaretera* hablan desde la imagen, de un tipo de mujer mexicana con múltiples matices de erotismo y angustia, pero también, mujeres propuestas por los directores de cine como joviales y vigorosas, a la vez que exuberantes, seductoras y dolorosas, vistas desde la narrativa corporal como eje del discurso.

Con ello las representaciones y narrativas fílmicas también van señalando los sistemas de prescripción y prohibición que regulan las conductas sociales sobre los usos sexuales del cuerpo en México,<sup>20</sup> y

---

sentido, Gilbert Durand señala que bajo el esquema de la agitación y el caos aparece un modo de proyección asimiladora de la angustia que se prefigura frente a la brusquedad del cambio. Ahora bien, señala Durand, cambio que se prefigura por la motivación y experiencia sintomática del paso del tiempo, lo nuevo o lo venidero en Gilbert Durand, *Op. cit.*, pág. 63.

Es en este sentido que la *mujer nocturna* que estudiamos parece constituirse en reflejo y respuesta, en síntesis y *paradigma* de los acelerados cambios, procesos y acontecimientos políticos y sociales en el México moderno, así como una experiencia de angustia masculina a lo desconocido, tanto en la mujer moderna y su presencia en la sociedad, como en sus nuevos roles sociales en donde trabaja, desdramatiza la idea del mal y comienza a ejercer su erotismo individual y público, frente a las conductas tradicionales del mexicano.

<sup>20</sup> Bataille, George. *El erotismo*, París, Ediciones de Minuit, 1957, pág. 71 En el texto de Bataille aparecen una serie de referencias en torno a la *prescripción* y la *prohibición* sobre las conductas humanas en el contexto social. Sin embargo, estas ideas sobre el control del instinto comienzan desde la idea de *transgresión*, que dice “no tiene nada que ver con la libertad primaria de la vida animal; más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente”. En este mismo sentido dos ideas sobresalen en las reflexiones de Bataille que apoyan nuestro concepto de *transgresión femenina*, dice: “la prohibición al señalar negativamente la cosa sagrada, no solamente tiene poder para producirnos -en el plano de la religión- un sentimiento de pavor y de temblor” sino también de devoción y arrepentimiento, aspectos que como veremos en el desarrollo de nuestra

que el director filtra y expone en la puesta en escena. En este sentido, la *mujer nocturna* del cine de los años treinta, cuarenta y cincuenta, también expone un modo de pensar en torno a las concepciones corporales, conductas y realidad humana de la mujer en México. Representaciones que dan cuenta de un momento histórico en que la sociedad mexicana asumió la experiencia del cuerpo femenino,<sup>21</sup> su historia, su cultura y sus mitos que aparecen incrustados al cuerpo, su representación y narrativa cinematográfica.

Desde este planteamiento, el trabajo estudia la representación y narrativa cinematográfica, también como un detonador de los resortes profundos de la imaginación creadora masculina, así como el imaginario colectivo que el director de cine pone de relieve en torno a la mujer a través de imágenes. Su obra (la película) expone sus concepciones desde ámbitos diversos: religiosos, morales, estéticos, políticos, económicos etc., así como su interacción y recreación con los procesos históricos de su tiempo. Sin embargo, para nuestro estudio es relevante precisar el análisis que emprendemos y sus limitaciones, pues entendemos que el tema de la representación del cuerpo y su narrativa puede desbordarse en múltiples sentidos si no clarifica sus alcances. Ante ello, es menester limitar nuestro análisis temático, histórico y cinematográfico.

---

investigación están plasmados en la estructura dramática de los filmes y dentro del mismo orden social. En un segundo significado, el texto nos permite observar que el erotismo de la mujer que analizamos parece predecir una fase de liberación sexual que debe ser regulada por la *prohibición* que nos sugiere el análisis de Bataille y que aquí estudiamos desde el plano cinematográfico de la representación y la narrativa corporal de *la mujer nocturna*.

<sup>21</sup> *Íbidem*, pág. 72.

## Límites del análisis

Para nuestros fines, concebiremos la puesta en escena del director de cine, como un creador que da una respuesta plástica a sus preocupaciones y a su tiempo, a través de la figura femenina que hemos llamado *mujer nocturna*. En este contexto, cabe mencionar que el análisis se detiene más en la película y su plasticidad y significados que en el director, pues nuestro tema central de análisis es la representación y las narrativas corporales femeninas en la imagen. No obstante tomamos la decisión de no descuidar la *mirada masculina*<sup>22</sup> del creador, pues sabemos que es él quien construye el relato y la figura en la pantalla a través de un proceso de representación que hemos denominado *la masculinización de la cámara*.<sup>23</sup> Con ello detectamos la ideología del creador hombre y su época, como parte relevante de la puesta en escena.

Dentro de estas líneas de análisis, ciertas limitaciones sobre la *mujer nocturna* y su construcción en el cine mexicano deben señalarse. Primeramente puntualizar que la investigación no tiene entre sus

---

<sup>22</sup> En los procesos de representación de lo femenino, *la mirada masculina* establece una relación entre lo que se es visto y lo que se ve o se construye. Estas posiciones mantienen implicaciones genéricas entre el que construye y el construido desde la mirada. En el caso de lo *masculino* y *femenino*, la mujer aparece como lo que es construido para ser narrado y visto por el hombre. Aquí la mujer juega un papel pasivo, *femenino*, y el que ve y construye, el que posee y dirige la imagen aparece en una posición de poder, lo *masculino*. A esta relación es a la que se le denomina *mirada masculina*. En Ann, Daly. *Unlimited Partnership: Danza and Feminist Analysis* Congress on Research in dance, 23, Brockport, primavera de 1991, pág. 2.

<sup>23</sup> Como observaremos a través de la representación y narrativas corporales del director de cine, la mirada masculina también sugiere una actividad de construcción y la mujer procede como la que es vista, pasivamente se presenta y aparece como un cuerpo sexuado, como carne de mujer, en donde la mirada de quien la ve y la construye encuentra placer: ver lo que es prohibido en relación al cuerpo de la mujer, ahí está el lugar del deseo. Aquí el cuerpo femenino que aparece bajo la mirada del hombre y su placer se aparta de estereotipo de maternidad y madre hogareña, de la mujer como objeto de veneración. La *mirada masculina* tiene que ver más con la mujer vista como terrorífica y devoradora, objeto de deseo: arquetipos creados del discurso falocéntrico, en donde quedan reflejados los temores y deseos del hombre. En Bourdieu, Pierre. “La dominación masculina”, en *La Ventana. Revista de estudios de género*, núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996, pág. 20.

objetivos analizar el mito histórico de la *femme fatale*, ni su tránsito y elaboración en veinte siglos de historia en la iconografía sobre el tema. Del mismo modo que, en nuestro trabajo no pretendemos revisar la cantidad considerable de representaciones literarias y pictográficas que las representaciones en torno al tema han arrojado.

No obstante, consideramos que para sustentar los objetivos de nuestra investigación, (pues también hablamos de un paralelismo de la *mujer nocturna* con el mito histórico de la *femme fatale*), proponemos una revisión de los principales rasgos históricos, psicológicos y físicos del mito de la *femme fatale*. En esta revisión sólo destacamos aproximaciones y datos específicos sobre la conformación del concepto *femme fatale* y sus rasgos y aplicaciones artísticas más relevantes. Revisión necesaria a fin de argumentar y entender en nuestra investigación la similitud y el paralelismo de la *femme fatale*, también llamada *mujer pecado*, y sus vínculos con la *mujer nocturna* que aquí revisamos.

En este sentido, aportaciones importantes sobre el tema de la *mujer fatal*, que surgen en estudios como el de Erika Bornay en Las hijas de Lilith<sup>24</sup> y de Bram Dijkstra en Ídolos de perversidad,<sup>25</sup> así como el texto En brazos de la mujer fetiche<sup>26</sup> se constituyen en referencias obligadas para nuestro análisis. Pues los estudios en las representaciones artísticas que revisan estos autores, arrojan elementos del mito religioso, su representación artística y la conformación del estereotipo

---

<sup>24</sup> Erika Bornay, *Op. cit.*

<sup>25</sup> Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Ed. Debate. Madrid España. 1996.

<sup>26</sup> Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. Ediciones Destino. Barcelona España, año, 2003.



en la *idea-fetiché* del concepto *femme fatale*. Referencias clave para desarrollar nuestra tesis del cuerpo en la representación y narrativa de la *mujer nocturna*. Así mismo, su reducción a *cliché* y *estereotipo*<sup>27</sup> en la sociedad de consumo en la época que proponemos.

Estudios que nos permitirán articular y analizar el concepto genérico de *mujer fatal del cine mexicano*, desde sus referencias míticas y características específicas para la comprensión corporal de la *mujer nocturna* en el cine. Es decir, que nuestra revisión sobre estos autores, contribuirá al entendimiento y construcción cinematográfica que pretendemos destacar a modo de representación y narrativa corporal, así como su *condensación paradigmática* en el concepto *mujer fatal*.

En esta limitación también dejamos de lado aspectos que van desde la producción y distribución de las cintas, hasta aquellos que promueven las políticas en torno a la cinematografía mexicana de la época. Sin duda, acontecimientos económicos y políticos que contribuyen a la definición del cine mexicano y al impacto e influencia del tratamiento industrial del cine, pero que consideramos, ya han sido revisados ampliamente a través de la historiografía sobre la época de oro del cine mexicano en autores como Emilio García Riera,<sup>28</sup> Aurelio de los Reyes<sup>29</sup> y Jorge Ayala Blanco, entre otros.<sup>30</sup>

Así, desde el título de la presente investigación *Representación y narrativas corporales de la mujer nocturna en el cine mexicano en el periodo 1931–1954*, se expone concretamente el problema histórico y

---

<sup>27</sup> Estos conceptos los definiremos con más detalle cuando analicemos la imagen de la mujer nocturna en el contexto de la cultura de masas.

<sup>28</sup> García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, tomo1 y 2, 1985.

<sup>29</sup> De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano* (1896-1947), editorial Trillas, N° 10, 1987.

<sup>30</sup> Ayala Blanco, *Op. cit.*

estético del cuerpo femenino representado en el cine.<sup>31</sup>

En este sentido, el trabajo queda inscrito en el tratamiento plástico y significativo que la imagen–movimiento da a la fisonomía femenina, a través de sus peculiares modos de narrar y significar lo corporal en la imagen. Ante ello, la tesis central del trabajo se limita a valorar de forma estética e histórica a la llamada *mujer fatal* del cine mexicano a través de su representación y narrativa corporal, vista como *mujer nocturna*. Pues hemos considerado que a través de este análisis, la imagen del cuerpo femenino desde el cine, revela diversos y nuevos significados sobre la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX.

### Crítica a la historiografía

La investigación estudia el tema de la representación y la narrativa del cuerpo desde una valoración histórica y social, una representación artística y una representación desde las especificidades del lenguaje cinematográfico. Es decir, el valor y significado del cuerpo en el orden social y su narración en el cine. El trabajo inicia en Santa (1931) de Antonio Moreno, La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler y La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard a manera

---

<sup>31</sup> Los estudios sobre el *cuerpo humano* son muy diversos, para este análisis, nosotros comenzaremos la investigación desde las aportaciones del cuerpo en el orden social que sugiere Michel Bernal y Pierre Bourdieu para destacar, primero las delimitaciones de nuestro trabajo a partir de la basta posibilidad de significados que pueden surgir de un estudio relacionado con el cuerpo y la configuración de la representación de la figura humana. Por el momento mencionaremos que en su texto *El cuerpo* Bernal señala que *el cuerpo* es un proceso de constitución y formación simbólica, a la par de su organicidad natural. Una formación que suministra, por una parte, a la sociedad un medio de representarse, de comprenderse y de obrar sobre ella misma. *El cuerpo humano* en este sentido señala Bernal es un medio de sobrepasar la simple vida orgánica en virtud del temor o el deseo, en tanto se proyectan en metáfora en el campo simbólico de la realidad sociopolítica y biológica. En Bernal, Michel. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Editorial Paidós, Técnicas y lenguajes corporales, N° 8, Barcelona España, 1994.

de punto de partida de la prostituta más cercana a la representación sexual y a la *mujer caída*.

Seguidamente se estudian las características que el cine desarrolla en filmes posteriores, en donde las mujeres se convierten en *exotistas*,<sup>32</sup> dominadoras y seductoras en cintas de los años cuarenta y cincuenta como Aventura en Río (1952) de Alberto Gout, o Traicionera (1950) de Ernesto Cortázar y otras tantas que destacaremos, en donde las conductas y representaciones, entre otras, son *intempestivas*, *seductoras* y *voluptuosas*, distintas a las primeras representaciones. De ahí que en esta gama de signos sobre el análisis de la *mujer nocturna*, nuestra propuesta distinga matices teológicos, exóticos, fisiológicos o eróticos en la figura femenina pero bajo categorías corporales, ámbito de estudio en que la historiografía del cine mexicano de la época y actual no ha incursionado suficientemente.

Si los estudios sobre cine mexicano, como los citados líneas atrás y otros como *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano* de Julia Tuñón<sup>33</sup> o *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla* de David Ramón<sup>34</sup> han abordado el tema de la cabaretera y la rumbera desde una perspectiva más sociológica, anecdótica y comentada respectivamente, sus reflexiones en el ámbito del tratamiento corporal en el cine apenas

---

<sup>32</sup> Sobre el concepto *exotista* regresaremos más adelante, por el momento sólo mencionaremos que Mario Praz en su texto sobre literatura y mujer lo utiliza para hablar de una variante de la *mujer fatal* desde la “explosión de los sentidos”. El autor menciona que la mujer *exotista* se vincula hacia adentro y hacia afuera de su cuerpo por encima de cualquier especulación conceptual y agrega que el concepto de *exotista* está vinculado a la representación de la mujer criolla de origen tropical En Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, 1996, 1ra edición, 1930.

<sup>33</sup> Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. El Colegio de México. Instituto Mexicano de Cinematografía. 1998, pág. 15.

<sup>34</sup> Ramón, David. *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.

prefiguran alusiones a la significación del problema del cuerpo en la imagen. Más aún, trabajos recientes como *Las reinas del trópico* de Fernando Muñoz Castillo<sup>35</sup> revelan una preocupación por la imagen de la mujer en el cine, pues la investigación expone una cantidad considerable de material fotográfico de las películas sobre el tema de la llamada *mujer fatal*. Sin embargo, el análisis no se detiene en la imagen como productor de sentido en la narrativa corporal, sino como excelente registro fotográfico.

Es decir, que ninguno de los estudios sobre el tema que aquí citamos, ha dado un tratamiento significativo al problema de la llamada *mujer fatal* a través de la narrativa corporal en la imagen cinematográfica. Es por ello que la relevancia de nuestro enfoque, a través de la valoración del cuerpo, consideramos arrojará una diversidad novedosa de significados sobre el tema. Una perspectiva desde la *mujer nocturna* como una gama de personajes que se diversifican y acumulan desde los submundos nocturnos del cabaret en relación al cuerpo femenino. A partir de estas orientaciones en el análisis, la investigación se plantea los siguientes objetivos:

#### Objetivos generales

a) Valorar estética e históricamente la representación corporal de la llamada *mujer fatal* en el cine mexicano a través de la propuesta de *mujer nocturna*.

b) Valorar las principales características en la narrativa corporal de estas *mujeres nocturnas* y su paralelismo con el mito histórico de la *femme fatale*.

---

<sup>35</sup>. Fernando Muñoz Castillo. *Op. cit.*

c) Analizar la representación y narrativas corporales propuestas por el cine mexicano en personajes como prostitutas, callejeras, pecadoras, rameras y cabareteras del cine, en el periodo 1931 a 1954, para observar por acumulación de filmes, temáticas y categorías corporales, el desarrollo, la consolidación y desarticulación de la llamada *mujer fatal* del cine mexicano.

d) Analizar la conformación del *paradigma mujer fatal* como una respuesta masculina a los procesos de modernidad y mercadotecnia a través de la representación y narrativa corporal en el clímax del género cinematográfico.

En un segundo nivel de análisis, el trabajo se plantea los siguientes:

#### Objetivos particulares

a) Analizar un *corpus* selectivo de películas mexicanas producidas en el periodo comprendido entre los años 1931 a 1954, época de auge para el género de filmes de la *mujer fatal mexicana* con títulos como: Pervertida,<sup>36</sup> En cada puerto un amor,<sup>37</sup> Al son del mambo,<sup>38</sup> Ritmos del caribe,<sup>39</sup> Amor perdido,<sup>40</sup> Pecadora,<sup>41</sup> Perdida,<sup>42</sup> Aventurera,<sup>43</sup> Víctimas

---

<sup>36</sup> Díaz Morales, José. Pervertida, 1945, México.

<sup>37</sup> Cortázar, Ernesto. En cada puerto un amor, 1949, México.

<sup>38</sup> Urueta, Chano. Al son del mambo, 1950, México.

<sup>39</sup> Ortega G., Juan. Ritmos del caribe, 1950, México.

<sup>40</sup> Morayta, Miguel. Amor perdido, 1950, México.

<sup>41</sup> Díaz Morales, José. Pecadora, 1947. México.

<sup>42</sup> Rivero A., Fernando. Perdida, 1949, México.

<sup>43</sup> Gout, Alberto. Aventurera, 1949. México.

del pecado,<sup>44</sup> y Sensualidad,<sup>45</sup>. Títulos desde donde observaremos la apariencia física y los comportamientos intempestivos del cuerpo como en la ejecución de la danza, a manera de eje narrativo de los filmes.

b) Analizar los significados de la fragmentación y la unicidad del cuerpo en la imagen cinematográfica, destacando a través de las especificidades cinematográficas, elementos del discurso como lo son planos, secuencias y movimientos de cámara para el análisis de los siguientes aspectos: 1. La construcción del cuerpo en la imagen para observar la significación femenina en los planos abiertos, como propuesta de cuerpos públicos, 2. La descripción de la corporeidad en la propuesta de los planos medios, y 3. La construcción de la subjetividad dada por los planos cerrados, como un tratamiento cinematográfico en la relación, cuerpo-imagen, cuerpo-historia o erotismo y tecnología a través del cine.<sup>46</sup>

c) Destacar por medio de categorías corporales y su acumulación el desarrollo, clímax y decadencia de los personajes nocturnos.

---

<sup>44</sup> Fernández, Emilio. Víctimas del pecado, 1950, México.

<sup>45</sup> Gout, Alberto. Sensualidad, 1950, México.

<sup>46</sup> La gramática cinematográfica ha hecho evidente las nuevas relaciones de percepción en la imagen en torno al cuerpo y el erotismo en el cine, es por ello que diversos estudios como los de Ramón Freixas y Joan Bassa dan muestra de estas nuevas relaciones en el soporte de la imagen–movimiento. Los autores señalan que “Afirmado o negado, exhibido o bien vestido, en campo o fuera de campo, de una forma u otra el erotismo y el sexo están inscritos en la pantalla. Su dispar evocación diferirá según el flujo y reflujo social.” También subrayan que “un gesto, un escote, una mirada de reojo han levantado morales y desvelado sopores, en este sentido, el cine está repleto de escenas de *contenido sexual y erótico*, aunque los cuerpos estén vestidos y los personajes ni se toquen, pues las imágenes son sugeridas, proceden de la excitación y la promesa más que del acto y el contacto. En este sentido, *el erotismo en el cine* es lo que se desarrolla en la imaginación del espectador y mantiene una *función fisiológica*. El erotismo en la imagen cinematográfica es imaginativo y apela a los fantasmas del interior y el exterior humano, es decir, representaciones imaginarias.” En Freixas, Ramón y Bassa, Joan. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Editorial Paidós. Barcelona España. Año 2000, pág. 24.

d) Destacar por medio de la interpretación corporal, las estructuras dramáticas de los filmes y el desarrollo del género cinematográfico diversos significados desde el cuerpo femenino.

Significados como:

1. Un paralelismo de la *mujer nocturna* del cine mexicano con el mito histórico de la *femme fatale*.
2. Aspectos del pensamiento académico que permea la época en relación a los valores del cuerpo y su repercusión en la imagen.
3. Aspectos de la realidad social nocturna vinculados a la representación y narrativa cinematográfica del cine.
4. Aspectos sobre la cultura de masas y sus lógicas de compra y venta en relación con la representación y narrativa cinematográfica.

En esta especificidad de objetivos, el trabajo estudia al cuerpo narrado en su contexto histórico y situación: apariencias y emociones, escenificación femenina en la polifonía de los discursos artísticos. Se estudian aspectos como la música y la danza, vestimentas, escenografías y utilerías que contribuyen a interpretar y significar la apariencia física y la narración corporal. Aspectos que desde el punto de vista de nuestra investigación, dejan expuesta la figura de la *mujer nocturna* como centro y eje narrativo del discurso y el problema del cuerpo en el cine.

El problema del cuerpo en el cine.

La demarcación de objetivos orienta el trabajo al análisis del cuerpo femenino en la imagen y lo deja expuesto como materia prima en el marco–erótico narrativo de la expresión plástica. Visto el proceso de figuración como un flujo de imágenes en continuo movimiento que dejan expuesto al cuerpo humano en un tiempo y un espacio fílmico, como forma y recurso de la puesta en escena.<sup>47</sup>

Desde esta especificidad del soporte estético, los primeros problemas a los que nos enfrentamos para la resolución de nuestros objetivos, son aquellos que definen las características de nuestro marco de estudio en torno al cuerpo humano. Esto es, ¿por qué analizar el cuerpo en la representación cinematográfica y no en la literatura o la pintura, por ejemplo? Nuestra respuesta se fundamenta en diversos estudios de cine que analizan una novedosa relación entre tecnología y representación corporal. Pues los estudios señalan que a través de esta relación, comienza a darse un cambio sustancial en el fenómeno del tratamiento de los temas y la recepción en los espectadores en el proceso de la imagen–movimiento.<sup>48</sup> Es decir, el cine como arte del tiempo cuenta historias verosímiles a través de sus estructuras de representación, radicalmente distintas a los de la literatura, la pintura y otras artes.

---

<sup>47</sup> Eisenstein es el director y teórico de cine que sienta las bases para la comprensión de *la puesta en escena* y los usos de las escenografías. Señala que: *la puesta en escena* (a todos los niveles de su desarrollo: gesto, mímica, entonación) es la proyección gráfica del carácter de un acontecimiento, tanto en sus partes como en su combinación, es una floración gráfica en el espacio. Es como la caligrafía sobre el papel o las huellas dejadas por los pies sobre la arena. Es esto en toda su plenitud y sus carencias... El carácter aparece a través de acciones (en muchos casos, estas acciones son aspectos determinantes). Una apariencia específica de la acción es el movimiento (aquí incluimos en *acción*, palabras, voz, etc.). El camino del movimiento es *mise-en-scene*. En Catalá Joseph María. *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Paidós Comunicación, 128. Barcelona. España, 2001, pág. 67

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 68



En estas especificidades también aparecen aquellas que señalan el lenguaje cinematográfico como un arte que presupone la experiencia sensitiva y fisiológica del espectador. Desde estos procesos característicos del cine, la *reticencia*,<sup>49</sup> por ejemplo, se comporta como una premisa que sugiere las aportaciones y experiencias del espectador. Proceso desde donde la representación propone, evoca o sugiere *acciones no consumadas*<sup>50</sup> que apelan a la realidad física o imaginaria de su público. Gramáticas construidas por el encuadre y los movimientos de cámara, compuestas de movimiento y distribución en el cuadro que revelan la convención y verosimilitud en la imagen. Punto de partida de la representación y del análisis del cuerpo para nuestro estudio, para estudiar cómo el cine narra, describe, significa y evoca<sup>51</sup> acciones físicas en la representación y narrativa corporal. Características propias y reservadas única y exclusivamente al medio cinematográfico.

---

<sup>49</sup> Dentro de las teorías de imagen y lenguaje, el recurso de la *reticencia* es recurrente, ya que se basa en tabúes sexuales, morales y comerciales, etc. Los análisis señalan que la *reticencia* es una *infracción no consumada*, que no indica sino que deja adivinar: forma el objeto de un verdadero código: brazos cruzados sobre senos desnudos o una pareja desvestiéndose en la intimidad de su habitación, etc. La teoría subraya que la expresión puramente visual resulta sumamente favorecida por las figuras de sustitución, así se suele llegar a la expresión visual de conceptos abstractos, como *la frescura, el poder, la decencia, la pureza, la ligereza*, etc. La importancia de estos significados complica el análisis de los significantes visuales, que el investigador se ve obligado a inventar *neologismos* para expresar verbalmente parecidos o metáforas, que la mirada y la mente captan pero que la lengua no consigue traducir fácilmente. Barthes ha estudiado el carácter heurístico de estos problemas y señala que el procedimiento consiste en descubrir elementos concretos a partir de sistemas abstractos. En el *Diccionario del saber moderno: el lenguaje. Desde Soussure a Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, semiología etc.*, Ediciones Mensajero España, 1985, pág.274.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 275.

<sup>51</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*, Ed. Paidós, Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, Tercera ed., 1994, pág. 17. En el texto referido Deleuze analiza de la siguiente manera la imagen en movimiento en el cine: “No cabe duda, para reconstruir el movimiento habrá que captar esas formas en el punto más cercano a su actualización en una materia-flujo. Son potencialidades que no pasan al acto más que acercándose a la materia de la imagen. Pero inversamente, el movimiento no hace más que expresar una dialéctica de las formas, una síntesis ideal que le da orden y medida. El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiados como en una danza.”.

En esta configuración artística, el desmembramiento del cuerpo humano en el plano, se observa como el paso significativo y regulado de un segmento corporal a otro, de una imagen a otra, de una situación a otra en el orden de la narración, descripción y construcción de la subjetividad del personaje (intimidad); así como en el contexto de lo público y lo privado de la representación humana. Unicidad y fragmentación corporal, pose y movimiento, composición y estructura dramática quedan significados como instantes y fragmentos privilegiados a manera de *fetiches corpóreos* en el discurso cinematográfico.<sup>52</sup>

Más aún, el análisis que emprendemos, también lo observaremos como un lenguaje que se articula desde las aportaciones de la teoría de la comunicación: *cultura de masas, sociedad de consumo, cosificación de la imagen*, etc., bajo temáticas específicas sobre el eje de la investigación en torno al cuerpo en la imagen.

En esta interacción de disciplinas entre Historia del Arte y la Comunicación, como un aspecto relevante en el trabajo, debo advertir mi formación como comunicólogo que se entrelaza con una tesis sobre el cine de la primera mitad del siglo XX en México. Pues desde esta formación es que abordo el fenómeno cinematográfico como lenguaje, como *conformador de paradigmas*, así como la idea acumulativa de categorías corporales o, aquellas concepciones que desde la teoría de la comunicación clásica permiten el análisis del cine en la sociedad de consumo; procesos de la mercadotecnia que banalizan y vacían de contenido a los personajes nocturnos en el final del género cinematográfico. Disciplina que estudia conceptos e ideas como

---

<sup>52</sup> *Íbidem*, pág. 19.

*fetichización, cosificación, sintaxis de la imagen* o análisis de la figura femenina desde la iconografía del cartel y la fotografía. En esta interacción de disciplinas, no se descuida al cine como arte ni como documento histórico, lejos de ello, el análisis se nutre en conceptos y conocimientos de la historia del arte, el análisis cinematográfico y la comunicación en el ámbito de estudio de las películas.

En la investigación, otras disciplinas, textos, documentos y películas se articulan a modo de andamiaje para dar respuesta al análisis del cuerpo en la imagen. Áreas de estudio que desde diversos ángulos sociales y académicos contribuyen a problematizar y resolver el cuerpo representado por las especificidades del cine.<sup>53</sup> En este marco, problemas como las concepciones de cuerpo en el orden social, representación artística y representación cinematográfica, aparecen como puntos de partida de la investigación. Problemas que articulan, en conjunto, nuestro estudio sobre el cuerpo femenino en el cine.

Problemas que estudian y revelan la figura humana también como un bastión de figuraciones desde el orden social, representación artística y cinematográfica, para dar respuesta, a las expresiones y preocupaciones individuales y colectivas del creador y su momento

---

<sup>53</sup> (IN) *Disciplinas. (Estética e Historia del Arte en el cruce de los caminos)*. XXII. Congreso Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. 1999, pág.35. Los debates en torno al objeto de estudio en la historia del arte han arrojado novedosas y polémicas maneras de abordar las representaciones artísticas. En este ámbito, Karen Bastos aborda la interdisciplinariedad como método y señala que “la historia del arte, se ha caracterizado por el análisis interdisciplinario, posibilitando el desarrollo de un discurso que procura dar cuenta de los problemas relativos a las prácticas artísticas contemporáneas o del pasado. Sin embargo, el uso de la interdisciplinariedad debe ser consciente de las necesidades de preservar las especificidades del arte, de modo de no reducirla a mera ilustración de teorías más amplias.” También Karen Bastos analiza la historia del arte ya no como una historia de obras y artistas, sino como una “cultura visual” construida por hombres y grupos sociales. Esto, sin embargo apunta la autora, es necesario conectarlo con el mundo social.

histórico.<sup>54</sup> Ámbito de estudio de esta investigación en relación con la tesis central del trabajo y los objetivos que nos hemos planteado. Aspectos que atenderemos en nuestro primer capítulo para delinear nuestro estudio en la relación cuerpo-sociedad e historia.

## Metodología

Para el análisis expuesto, el método que proponemos tiene como objetivo sustentar el trabajo con un instrumental teórico, historiográfico, hemerográfico y fílmico. Marco teórico, documental y artístico que dará estructura a nuestro aparato crítico, básicamente desde dos enfoques. Primero a partir de las referencias epistemológicas y metodológicas que interactúan con nuestro enfoque de cuerpo humano como objeto de estudio. Segundo, desde la filmografía utilizada y referencias documentales de la época para el análisis de la imagen corporal de la prostituta de la vida real y su tránsito representativo a la *mujer nocturna* del cine.

En este contexto, la investigación parte de la premisa de que el filme permite múltiples lecturas en la imagen como lo destaca Julia Tuñón.<sup>55</sup> Documento en imágenes en donde el cuerpo humano y su modo de representarlo constituyen y posibilitan la articulación de discursos y narrativas en las películas.

---

<sup>54</sup> Schweitzer y M. Bruchon destacan las preocupaciones de las épocas y los artistas que han representado la figura humana en el arte. También señala que en la representación de la figura humana es posible detectar las preocupaciones del creador como idea básica desde la forma de representación en sus obras. En Jean. Schweitzer, M. Bruchon. en. *Modelos de cuerpo y psicología estética*. Editorial. Paidós. Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales. Primera Ed. 1984. pág. 16.

<sup>55</sup> Julia Tuñón, *Op. cit.*, pág. 25

Es desde este marco conceptual que el trabajo toma como referencia y coordinada temporal, la primera mitad del siglo XX, específicamente, el periodo que va del año 1931 a 1954. Periodo que la historiografía considera que convergen diversos cambios en el ámbito de la política y la cultura en la sociedad mexicana, a la vez que época de auge del género cinematográfico en cuestión. Para nuestro trabajo hemos tomado como punto de partida de nuestro *corpus* de películas a Santa (1931) de Antonio Moreno, pues el filme aparece como el primer documento sonoro en la historia del cine mexicano. La relevancia para nuestro estudio es que a partir de este momento, el cine en México ha completado su polifonía discursiva. Una polifonía discursiva desde donde se construirá la parafernalia en imágenes sonoras para la reactivación del mito *femme fatale* y la proliferación de la *mujer nocturna mexicana*.<sup>56</sup>

Bajo estas coordenadas temporales, observamos también que en este periodo México experimenta la transición de un gobierno militar a uno civil, la industrialización del país y la consolidación moderna de las instituciones políticas que interaccionan con la vida citadina y nocturna.<sup>57</sup> Vida de noche en la Ciudad de México que se constituye en referente de la explosión de la cultura de masas y el divertimento.<sup>58</sup> Sin olvidar la devoción católica que permea la urbe y que toma al cuerpo y sus actos como parámetro del interior humano en el mexicano.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Los subrayados atienden abstracciones generalizadas que se constituirán en nuestro eje de estudio. Así mismo presuponen figuras tipo que detectaremos a manera de construcción cinematográfica como ya lo mencionamos.

<sup>57</sup> Manrique, Jorge Alberto. "Nacionalismo, cultura y modernismo. El proceso de las artes 1910–1970". en Historia general de México. Tomo 2. El Colegio de México, pág. 1359.

<sup>58</sup> Íbidem., pág. 1383.

<sup>59</sup> Íbidem., 1921, El salto místico. Vasconcelos y el nacionalismo cultural, pág. 1416.

Así mismo, periodo en que se hace evidente que la modernidad mexicana se percibe a través de una infraestructura urbana<sup>60</sup> de edificaciones diversas y lo que más interesa a nuestra investigación, la aparición de los cabaretes como lugares de divertimento masculino y de oficio femenino.<sup>61</sup> Centros nocturnos de la Ciudad de México, que acogen el auge de las cabareteras y las mujeres nocturnas que circundan la vida real y las pantallas del cine de la época.<sup>62</sup> También, periodo de los grandes empresarios–políticos, como el presidente Miguel Alemán, que se entrelazan con fuertes signos de abundancia y poder en la imagen de las cabareteras–bailarinas del cine.<sup>63</sup> Efervescencia citadina como resultado de la vida nocturna en la ciudad de México que desdramatiza la idea del *mal* en una urbe y sus individuos, que se sienten y se saben modernos y cristianos.

Época de auge de estructuras sonoras vinculadas a ritmos de origen pagano en la concepción cristiana.<sup>64</sup> Música con evidentes signos de reminiscencias rituales y negroides traídas del Caribe que invaden al cuerpo y lo hacen ver como *pecaminoso* frente a la moralina de las

---

<sup>60</sup> *Íbidem*, pág. 1418

<sup>61</sup> Jiménez, Armando. *Cabaretes de antes y de ahora en la ciudad de México*. Plaza y Valdez editores, México, pág. 1991.

<sup>62</sup> Cabe destacar que los nombres aquí expuestos en el señalamiento de los centros nocturno responden a significados diversos, pues mientras en el prostíbulo y la casa de citas sólo se comercia con el placer y las mujeres responden al oficio de la prostitución, esto no sucede para otras narraciones cinematográficas. Las prostitutas como en el caso de *Santa* (1931) de Antonio Moreno y Rosario en *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler o como lo veremos en *La mancha de sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard aparecen en casas de citas o prostíbulos. Sin embargo, la cabaretera o rumbera en los filmes de finales de los años treinta, cuarenta y cincuenta, baila y se advierte un cuidado por su cuerpo y su imagen, canta y actúa. Y aunque mantiene un sentido implícito de prostituta, pues se vende por dinero a su clientela masculina, su estatus corporal adquiere diversos significados como lo veremos en ejemplos concretos.

<sup>63</sup> Fuentes Solórzano, Fernando y Rustrían Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-52*. Tesis (licenciatura en comunicación) UNAM. 1985, pág. 30.

<sup>64</sup> Guerra, Ramiro. *Eros baila. Danza y sexualidad*. Publicado por Letras Castellanas. La Habana, Cuba. 1975, pág. 20.

clases adineradas y la iglesia católica. Aspectos que analizaremos en el capítulo dedicado al carácter erótico de la danza en la cabaretera.<sup>65</sup> Momento de la irrupción de ritmos afro-caribeños en México como *el mambo, el bolero, la conga y la rumba*.<sup>66</sup> Convergencia de signos históricos, políticos y sociales que narran a la *mujer nocturna* como víctima, erótica, seductora, exótica y cosmopolita.

En un primer nivel metodológico, el estudio comienza desde las fuentes asequibles: películas, carteles y bibliografía, sin abandonar el *corpus* selectivo de películas como referentes primarios. En algunos casos observamos que cintas relacionadas con la investigación están fuera de circulación. Sin embargo, en estos casos, tomamos como referentes, textos, documentos e imágenes que nos permitan observar datos relevantes sobre nuestro objeto de estudio: el cuerpo en el cine. En estas carencias, los referentes hemerográficos, bibliográficos, así como fotografías y carteles de cine, son los materiales que nos permiten acceder a la valoración del cuerpo y su narrativa en la imagen.

Como procedimientos alternos en un segundo nivel de análisis, están: la promoción del filme a través de sus anuncios publicitarios, títulos de las películas, carteles y fotografías son relevantes, pues en dichos procedimientos se promociona el cuerpo de la mujer como un cuerpo público que se vende o que ofrece determinado tipo de servicios y atractivos. Así, el trabajo propone un breve análisis sobre el título y

---

<sup>65</sup> Monsiváis, Carlos. *La Capital. Dos murales libidinosos del siglo XX.*, pág. 3. Texto inédito.

<sup>66</sup> Para nuestra investigación se hace relevante señalar que no estudiaremos la música, ni los ritmos y géneros musicales que interactúan en los filmes, pues consideramos que éste, sería un análisis diferente al que aquí emprendemos. Sin embargo, tomamos como parte de los significados del cuerpo las formas afrocaribeñas rítmicas que baila la cabaretera, pues la música proporciona al cuerpo una movilidad que denota desde la representación cinematográfica, significados de liviandad, perversidad y lujuria según los estudios sobre el sincretismo sonoro entre indios, negros y europeos, todo ello, desde la perspectiva de la narrativa corporal.

la iconografía del cartel de mujeres de cabaret. Primera forma del mensaje a gran escala en torno al discurso corporal representado por el cine, y que también arroja significados voluptuosos para la conformación y lectura del cuerpo; así como su representación mercantil en la cultura de masas. Es decir, que con estos procedimientos de representación en la sociedad de consumo, abordamos una de nuestras hipótesis: la repetición de argumentos y formas de representar al cuerpo va reduciendo en significados a la figura femenina. Además de que el cine de la mujer nocturna crea un paralelismo similar al mito histórico y religioso de la *femme fatale*, en el cine que estudiamos. Imagen de mujer pecadora inmersa en la sociedad de consumo, se reduce y vacía de contenido hasta su cosificación, cliché y estereotipo. Procesos que llevan a la *mujer nocturna* a su homogenización y actitud seductora esquematizada.<sup>67</sup>

En la metodología, tres recursos fundamentales se incorporarán a la infraestructura de la investigación y la recopilación del capital fílmico: a) Filmoteca, (archivos de filmes) b) Cineteca, (archivos y ciclos de proyecciones) y c) Videoteca (películas en formatos DVD y VHS). A fin de analizar el documento (la película) desde los acervos de la imagen. Películas como fuentes primarias y recurso asequible que confeccionan el *corpus* del género cinematográfico que estudiamos.

En un segundo nivel metodológico, los referentes hemerográficos se constituyen en llave de acceso a diversos significados del filme y de la imagen del cuerpo. Es decir, rescatan la memoria cotidiana de la figura femenina y sus resonancias sociales en el periodo de análisis a

---

<sup>67</sup> Como señalamos, estos conceptos los retomaremos de la teoría de la comunicación, su definición la analizaremos cuando hablemos de la conformación de la *mujer nocturna* en la sociedad de consumo, así mismo cuando abordemos la idea de *mujer fatal* como *paradigma* y su *cosificación* como una forma, primero de reducción de la figura y su *esquematización banal* en la sociedad de consumo.



través del periódico y la revista que conducen a:

Reseñas y notas informativas de sucesos relevantes sobre el universo corporal y cinematográfico de prostitutas y cabareteras en los centros nocturnos de la Ciudad de México. En este nivel del método la entrevista, la crónica y el reportaje de la época nos permiten el rescate, la descripción y narración del sujeto real y sus acciones. Es decir, en algunos casos, la recuperación de la memoria y la emoción a través de la historia oral de la entrevista y el reportaje que se constituye en soporte y referente temático de algunos filmes y sus personajes.

Como un elemento sustancial del trabajo hemos incluido material fotográfico de escenas y películas estudiadas, cuyos ejemplos de exposición en cuadro de segmentos corporales de mujeres en la pantalla, ilustran las descripciones y narraciones de puntos relevantes del análisis. Así las fotografías que aquí incluimos, también nos permiten un referente visual sobre la expresión cinematográfica que fundamentalmente la constituye la imagen.

Fotografías de cuerpos en su conjunto y en sus segmentos, apariencias físicas o momentos climáticos del filme entre otras lecturas, que finalmente ilustran, acentúan y describen nuestro análisis, en una relación permanente con nuestro texto. En este sentido, dentro de los objetivos de incluir la imagen fotográfica en el trabajo, aparece como punto importante, el de acercar al lector poco relacionado con el tema de estudio a la imagen de la película, así como el relato y la descripción de la cual se hace referencia. El objetivo no se cumple para todas las cintas, sin embargo consideramos que el

material recopilado y seleccionado contribuye y refuerza en gran medida nuestro estudio sobre la narrativa corporal cinematográfica.

Como un último aspecto en el método que proponemos, está nuestra idea de categorías agrupadas desde tres ejes de análisis para estudiar la representación cinematográfica: vertical, horizontal y transversal para la conformación y estudio del género cinematográfico. Desde esta estructura, el *eje vertical* aglutina concepciones de cuerpo que lo significan desde la porción de espacio denominado cielo hasta el inframundo. Conceptos que hacen referencia a múltiples significados en los ámbitos teológicos, folclóricos o esotéricos y que arrojan signos, metáforas o evocaciones al *mal*, el *pecado*, lo *bueno* y lo *demoníaco* en las cintas. En el *eje horizontal* se hace referencia a todos aquellos conceptos que involucran los discursos cientificistas. Discursos y disciplinas que arrojan explicaciones desde los ámbitos históricos, sociales, económicos, sociológicos o psicológicos sobre las nociones y valoración del cuerpo. Entre los que destacan procesos que conforman y regulan el cuerpo en el orden social desde el pensamiento académico.

Por último, el *eje transversal* agrupa aquellas categorías que definen al cuerpo como una fisiología política. Una fisiología que a través de múltiples signos corporales nos permite observar formas de control de la sensualidad y sexualidad, del cuerpo y sus usos, del contenido institucional del erotismo o de la seducción y las pasiones. Una fisiología que revela los procesos de censura y restricción propuestos a través de normas, códigos y leyes que filtra la representación cinematográfica. Aspectos que también condicionan la representación a través de la articulación y regulación del género cinematográfico.

La conformación estructural de los ejes nos permite articular la diversidad de conceptos que construyen a la *mujer nocturna* que proponemos. Una figura femenina idealizada que desde la imagen y fisonomía da respuesta a un tipo de mujer moderna mexicana. Una mujer seductora que emerge en contrasentido de la mujer tradicional mexicana. Mujer sexuada y pública que aparece como símbolo femenino de las concepciones masculinas en México y su historia. Bajo esta propuesta de análisis, el planteamiento del problema queda determinado por siete capítulos para el análisis.

#### Planteamiento del problema

En el primer capítulo: "Cuerpo humano: en el orden social, representación artística y cinematográfica", pretendemos evidenciar una diversidad de significados del cuerpo en el ámbito social. Planteamiento sociológico a modo de punto de partida de los valores asignados al cuerpo desde enfoques diversos y sus vínculos con los inicios de la narrativa cinematográfica. Teorías y conceptos a manera de marco de referencia que contribuirán al análisis del valor que genera el cuerpo en la imagen.

En el capítulo observamos al cuerpo, también desde la representación artística, para ejemplificar significados que convergen en las formas de pensar al cuerpo humano en su expresión artística. Aquí comienza nuestro estudio sobre la narrativa y el lenguaje específico del cine. Referencias respecto a las formas en que el medio ha dado un tratamiento al cuerpo humano en épocas y sistemas sociales diferentes. Ello, con la finalidad de evidenciar especificidades y aportes

que las sociedades han otorgado a la plasticidad del cuerpo en la imagen femenina representada.

Se destacan hallazgos de las vanguardias artísticas en materia de experimentación cinematográfica y breves comentarios sobre el “expresionismo alemán” como parte de las tendencias que asimilará la narrativa del cine de Hollywood para reactivar la *femme fatale* del mito religioso. A ello se suman los ambientes propuestos por la literatura primero y después por la plástica decimonónica. De este modo mencionamos ejemplos del cine norteamericano y su creación de la *mujer vampiro*. Propuestas y variantes de la mujer fatal, que se activarán indirectamente en las propuestas del cine mexicano que revisamos, para iniciar el tratamiento de la *mujer nocturna* del cine mexicano en Santa de Antonio Moreno y Alex Philips en 1931.

El capítulo segundo, “Santa (1931): un nuevo escenario para un viejo mito”, expone el contexto histórico desde donde se articula el primer discurso cinematográfico. Significados históricos sobre el cuerpo que convergen en la época, para de ahí observar las características y valores asignados al cuerpo femenino y su repercusión en el cine. Se exponen brevemente rasgos sobresalientes de las concepciones de cuerpo cosmogónico prehispánico y la idea de *interiorización de la culpa* católica en la época de la Colonia, a manera de imposiciones del cuerpo cristiano sobre el mundo cosmogónico prehispánico. Procesos históricos que llegan hasta las representaciones del cine. En este sentido, destacamos la corporeidad como interacción con la moral europea recreada en las narrativas corporales. Como correlato teológico de estas imposiciones del cuerpo cristiano en México,

revisamos brevemente el mito de la *femme fatale* y su paralelismo con la doctrina católica y la *mujer nocturna* del cine mexicano que aquí revisamos.

En esta amalgama de significados en torno al cuerpo en la sociedad mexicana, también observamos líneas de pensamiento como el positivismo en México y sus concepciones sobre la relación, razón y cuerpo. Ello a fin de entender y evidenciar los significados de moral, pudor, civilidad y modernidad en relación al cuerpo femenino. Aspectos históricos que se desprenden no únicamente de la doctrina católica asimilada en México, sino también del pensamiento académico llamado *civilizado*. Con esta revisión observaremos cómo la representación, no sólo está atravesada por las nociones del cristianismo, sino que también está impregnada de las formas de pensar, legislar y regular la corporeidad femenina en el orden social. Valores sobre el cuerpo, vistos desde las instituciones y la representación artística que en lo fundamental, como lo revisaremos, son masculinas. Aspectos sociales y culturales que sintetizamos en los elementos que constituyen el género cinematográfico de *mujeres nocturnas*.

En el capítulo tercero "Las primeras prostitutas: entre la tradición y la modernidad mexicana", observamos los inicios de la representación y la narrativa cinematográfica en torno a la primera prostituta del cine mexicano. Figura que se comprime, desde nuestro análisis, en una mujer que aparece entre los significados de la modernidad mexicana y las tradiciones de la provincia, llevados a los comportamientos e imagen de la mujer. En este sentido, es que en nuestro primer análisis del cuerpo, destacamos un modo de elipsis corporal en la

representación cinematográfica. Aspectos en la narrativa que van, desde la concepción de una *estética mexicanista* en torno al cuerpo, hasta su ruptura tradicional en interacción con la modernidad citadina. Más aún, en esta elipsis destacamos las primeras formas de la estructura melodramática del filme, como las primeras formas del retorno al equilibrio social y religioso de la prostituta a través de la decrepitud corporal y la muerte.

En el capítulo cuarto “Narrativas corporales del descenso y el ascenso para la representación cinematográfica de la mujer nocturna” se destaca el tránsito de la narrativa corporal de la prostituta sexual y sufrida a la prostituta igualmente *caída*, pero que ya aparece más sensual y glamorosa en la narrativa corporal. Se analiza el gesto facial y corporal, así como la composición del cuerpo en la imagen como parte de los nuevos hallazgos del discurso cinematográfico. En esta lógica de encuentros, también se analizan los significados del descenso y el ascenso de la mujer, tanto en la vida real de los cabaretes de la ciudad de México, como en sus vínculos con la imagen del cine. Se observan las narraciones en el cine desde los submundos nocturnos y los cabaretes, así como sus nexos significativos con la idea de *oscuridad* y la *noche* vinculados a la narrativa cinematográfica de la mujer.

Desde esta interacción de significados sobre el descenso, la oscuridad y sus metáforas de caos llevadas al cuerpo femenino, se analiza la configuración de la *mujer nocturna* en contraste con la mujer de clase alta. Vista la representación desde lo llamado *civilizado* en el orden social y los valores asignados al comportamiento e imagen del cuerpo. Dualidad de narrativas cinematográficas expresadas sobre la

imagen de la mujer a manera de un debate moral expresado en el cuerpo. Así como la síntesis de estos significados corporales opuestos, expresados en una construcción tripartita de valores en el orden social y su repercusión en el cine.

En el capítulo quinto: "El sentido histórico y transgresor del cuerpo y la danza" analizaremos la expresión dancística de la mujer nocturna como parte de un discurso histórico de los significados del movimiento bailado, ambos, como principio y eje narrativo en los filmes, pero también como parte de la narrativa cinematográfica que otorga al cuerpo su clímax de *seducción* en los filmes. Pues a través de la danza, es que aparece la figura femenina como experiencia del deseo y se prefigura como planteamiento de transgresión y artificio desde la construcción idealizada de su imagen.

Así mismo destacamos a la danza y su correlato corporal en los filmes. Observamos como la danza queda asociada a todo tipo de desequilibrios femeninos, entre los que aparece el *desamor*, la violación, la enfermedad y el engaño. Con ello, asociamos las concepciones religiosas e históricas de los significados de la danza en la mujer. En el clímax de la representación y esta narrativa a través de la danza, también abordamos los significados del *exotismo* que acompañan a la cabaretera, para de ahí, establecer los vínculos del cuerpo femenino y sus narrativas con elementos afrocaribeños, negroide, árabes, anglosajones a través del cuerpo y la danza.

El capítulo termina con la exposición de los excesos físicos y representaciones en la cabaretera bailarina. En este clímax de fortaleza y trasgresión, analizamos algunos signos que hemos denominado de

opulencia en su imagen, así como su correlato con el relato bíblico y la imagen del político de la época. Con ello pretendemos hacer interactuar algunos elementos adheridos al cuerpo y a la imagen de la cabaretera-bailarina. Vínculos en relación a los rumores de la prensa del momento como parte fundamental del vigor femenino y su representación de perversión. Pero también, como aspectos básicos para la justificación melodramática y social de su desarticulación social desde el melodrama.

En el Capítulo sexto "La escenificación femenina como condensación y anatomía política" estudiamos aspectos relacionados con la ideología masculina de la época y las formas en que el cine las recrea en la imagen. Aspectos con bases ideológicas, tradicionales e institucionales como principios elementales de los usos y saberes del cuerpo femenino en la época estudiada. Hábitos e ideologías dirigidos al control y regulación de los actos corporales desde la imagen cinematográfica. Restricciones y vigilancia sobre un cuerpo sexuado que aparece en todo momento bajo sospecha en la imagen del cine. En este contexto, observamos cómo la filmografía de mujeres nocturnas, aparece atravesada por ese *ojo rector* que la construye y la destruye. Desde la insistente narración del cuerpo hasta la fetichización de esas partes, así como las estructuras dramáticas de los filmes que dicen de las consecuencias sufrientes y fatales de las transgresiones al orden moral y social.

En nuestro último capítulo "Procesos de comunicación y relatos subterráneos: de la *mujer nocturna* al paradigma de la *mujer fatal mexicana*", observamos esta imagen en los procesos mercantiles que se



desarrollan en México, como consecuencia de las políticas de modernidad de los gobiernos posrevolucionarios y su impacto social a través de la comunicación de masas. Gobiernos como el de Plutarco Elías Calles que adoptan la ideología del libre mercado propuesta por los Estados Unidos de Norteamérica. Bajo estos aspectos políticos y mercantiles, destacamos cómo las temáticas de prostitución en el cine emergen bajo el modelo de producción de compra y venta en vías de desarrollo y consolidación en México. En este sentido, nuestro análisis observa cómo el cine de la *mujer nocturna* participa y se recrea directamente con la importación de divertimentos, conductas y placeres entorno al cuerpo, pero también cómo va restando contenidos a la representación de vidas humanas en el cine.

El capítulo estudia cómo estos aspectos de comunicación a gran escala quedan inscritos en relatos subterráneos. Procesos que articulan aspectos como el erotismo y la mercancía, la promoción y la venta del cuerpo a través de la *fetichización* y *cosificación* de la imagen femenina en el cartel publicitario y el cine. Aspectos de la comunicación masiva y sus narrativas corporales que atrapan a la mujer y su representación cinematográfica, en una reducción y *esquemmatización* de signos corporales básicos: de prostitución, de seducción, de belleza, de sexualidad y de baile que, paulatinamente van dejando de lado la representación artística por la *cosificación* del cuerpo y sus partes para su venta.

Con la evidencia de esta reducción de signos corporales, es que llegamos a nuestra idea de *esquemmatización* y *paradigma* corporal de la *mujer nocturna*, conocida genéricamente como *mujer fatal mexicana*.

Una construcción femenina que, como veremos, aparece perteneciente a un sistema de signos corporales bajo los datos históricos y sociales de la cultura. Construcción idealizada sobre la mujer que se comporta como producción simbólica de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX, a través de la representación y narrativa corporal del cuerpo femenino en la imagen cinematográfica.

## **Capítulo Primero**

### **Cuerpo humano: en el orden social, representación artística y cinematográfica**

## 1. El cuerpo como bastión de significados

Varias de las posibilidades expresivas del cine para la representación del cuerpo y sus narrativas, se sustentan en la capacidad y especificidad del medio para hablar de una constelación de referentes sociales e históricos en torno al cuerpo humano. De ahí las posibilidades poliexpresivas para dar un tratamiento en imágenes a los significados del cuerpo femenino, por ejemplo, como el mito histórico de la *femme fatale* o, en su caso, las nociones de civilidad o enfermedad del cuerpo en el orden social. Éstos son significados que puedan ser analizados desde ámbitos diversos, para observar, desde el orden social, su resonancia en la representación y tratamiento en el cine.

En este contexto, observamos que en el cine, la imagen de la figura femenina apela a una naturaleza física, pero también mantiene vínculos directos con la realidad social e histórica de cada cultura y época que la representa y narra. Así, la representación aparece como una anatomía social y política *historizada*, que no por ello, escapa a su naturaleza física, a su cultura y a su época, lejos de ello, la refleja y propicia nuevos significados. En esta abstracción representada, la imagen del cuerpo aparece como una reelaboración simbólica de los datos históricos y sociales de la cultura. Es en este sentido, que Michel Bernal, en su análisis del cuerpo en el orden social escribe: "el cuerpo es el símbolo en que se basa una sociedad para hablar de sus fantasmas."<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Michel Bernal, *op. cit.* pág. 189.

Siguiendo esta idea de Bernal, observamos que en el cine mexicano vinculadas a la vida nocturna, múltiples significados en torno a la figura que estudiamos, pueden leerse como símbolos y significados sociales, o como lo sugiere Bernal, cuando dice "fantasmas históricos". "Fantasmas" que podemos leer a través de la gramática cinematográfica y su tratamiento sobre el cuerpo humano. Este es un proceso posible, pues la diversidad de sentidos en la imagen, aparece desde un contexto social y son reelaboradas en la cultura y su conformación histórica como veremos. Así mismo, la representación del cuerpo en las películas produce y reproduce signos estéticos, sociales e históricos que promueven y evalúan formas, expresiones y comportamientos en interacción con el orden social, económico e histórico; todo ello a manera de materia prima de la representación artística que para nuestros propósitos es la imagen y narrativa corporal de la mujer en el cine.

Desde las películas observamos que imágenes, actitudes y comportamientos se van resumiendo en contrarios y en contrastes. Tiempos cinematográficos que expresan dualidades de signos y valores distintos a través de la narrativa corporal. Contrarios de bondad y nobleza, de maldad o perversidad, de vigor o vejez, asociados a conductas sensuales o sexuales, de medida o desmedida, de moralidad o inmoralidad desde parámetros codificados socialmente y recreados en el filme. Actitudes y expresiones siempre vinculadas a usos, conductas y saberes del individuo en su cultura. Aspectos que desde el cine que revisamos aparecen como caja de resonancia de clases sociales, momentos y procesos históricos que se

expresan a través de múltiples actitudes, sean estas ciudadanas o provincianas, nacionales o extranjeras en permanente relaciones entre los individuos que conforman el conglomerado social.

Formas de representación que promueven la gracia o la incivilidad, el castigo o el placer, desde roles sociales, políticos o religiosos, donde la cultura impone sus parámetros y restricciones en torno al cuerpo, así como sus actos permisibles y no aceptados. Libertades sensuales o sexuales afectadas por límites a los que la sociedad y la cultura se refieren, según Bernal, como norma o prohibición.<sup>69</sup> Aspectos del orden social en donde el individuo se define por una conducta sexual regulada a través de reglas, restricciones o conductas socializadas como el matrimonio para obtener la aceptación social y moral del contacto sexual.<sup>70</sup>

Desde estas normas, códigos y reglas sociales es que percibimos los múltiples significados del cuerpo en el cine y las relaciones y las maneras de relación entre los individuos: estados de ánimo, conductas, situaciones sensuales o sexuales, clases sociales, aspectos éticos o morales entre otros. En este sentido, se hace evidente que por el cuerpo representado y las maneras de narrarlo conocemos y reconocemos la realidad social e histórica, íntima e inmediata de una sociedad y sus individuos; de sus valores, mitos y procesos sociales como parte imprescindible de su conformación histórica respecto a significados como el cuerpo humano.

---

<sup>69</sup> Íbidem, pág. 68

<sup>70</sup> Íbidem, pág. 54

En este contexto es que observamos que el cuerpo femenino en la imagen se torna en un bastión de significados y es a la vez que portador de naturaleza y organicidad, también canal de fuerzas sociales e históricas, desde donde el cine escenifica y narra las estrategias y tensiones significativas de la representación. El cuerpo, y con mayor precisión, el cuerpo femenino que analizamos se convierte en inscripción y conducta del orden social, cultural e histórico en que se inscribe.

En este contexto Michel Bernal agrega que “cada cultura tiene sus propios peligros y problemas específicos”<sup>71</sup> en torno a las maneras de asumir y pensar al cuerpo; también destaca que, bajo estas particularidades culturales cada sociedad atribuye significados distintos a las conductas corporales y también a las partes del cuerpo humano.<sup>72</sup> En este sentido dice el sociólogo, el cuerpo es: “una universalidad de la libido y una particularidad de la cultura”.<sup>73</sup> Ahora bien, subraya que, estos vectores se completan y simbolizan para significar nuestro cuerpo, para darnos la clave de la realidad última en el entorno social e histórico.<sup>74</sup> Desde esta interacción, Bernal señala que nuestro cuerpo es:

Una realidad biológica, una realidad social y una realidad imaginada. El cuerpo es esas tres cosas que interactúan en la medida que es proceso de constitución, de formación simbólica que suministra, por una parte, a la sociedad un medio de representarse, de comprenderse y de obrar sobre ella misma, y suministra, por otra parte, al individuo un medio de sobrepasar la simple vida orgánica en virtud del objeto

---

<sup>71</sup> Íbidem, pág. 190.

<sup>72</sup> Íbidem, pág. 191

<sup>73</sup> Íbidem, pág. 190.

<sup>74</sup> Íbidem, pág. 191.

fantasma de su deseo. El fantasma es apertura del campo simbólico, en cuanto *metáfora*<sup>75</sup> de la realidad sociopolítica y biológica.<sup>76</sup>

Bajo esta idea de *fantasma* como principio de conformación simbólica en el campo social e histórico, la *metáfora*<sup>77</sup> que sugiere Bernal, se comporta como la configuración significativa de esos campos sociales y corporales, así mismo, como sustitución y construcción de significados en la representación artística a manera de expresión y pensamiento sobre el cuerpo en el seno social y de la representación artística.

En la configuración del esquema femenino en la imagen cinematográfica, los comportamientos sociales como saludos, expresiones de atención de hombres y mujeres, de pudor, de respeto, de sensualidad, de erotismo, placer o de seducción, etc., se observan como formas metafóricas del aboengo, la moral, el deseo, la restricción o la educación a la que se pertenece, pero también, formas de expresión de lo que se imagina y se percibe de uno mismo

---

<sup>75</sup> El subrayado es nuestro, y es con el objetivo de acceder al término *metáfora* que utiliza Bernal desde ámbitos representativos como lo describiremos en el párrafo siguiente.

<sup>76</sup> Michel Bernal, *op. cit.* pág. 189.

<sup>77</sup> La idea de *metáfora* es recurrente como figura del lenguaje, pero también como recurso expresivo del discurso artístico. En este sentido, esta idea se ha utilizado ampliamente para designar o interpretar trabajos artísticos, o bien actividades poli-expresivas como el cine. En este contexto, la *metáfora* forma parte del campo simbólico de las representaciones, para nuestro caso, las imágenes corporales de las películas, pero también, las representaciones de una realidad social biológica y política que se exponen de manera metafórica o fantasmática como escribe Michel Bernal. También la *metáfora* se aplica para especular en el hecho de conocer algo por transposición de denominaciones, recurso más elaborado por la *metonimia*, que se fundamenta en la relación real de significados y los objetos representados en ellos, recurso que se basa en “estrategias de reducción de lo sensorial a lo sensorial”. En relación a estos términos Helena Beristáin señala que a la *metonimia* y la *metáfora* se les ha considerado “un instrumento cognoscitivo, de naturaleza asociativa, nacido de la necesidad y la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestras experiencias y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento, pero que se opone al pensamiento lógico y que produce un cambio de sentido, o un sentido figurado opuesto al sentido *literal* o *recto* que ofrece una *connotación* discursiva diferente a la *denotación*.” Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, octava edición. México, 1997, pp. 321-327.



y en los demás. Como observaremos, la representación cinematográfica, a través de los diferentes actos e imágenes en torno al cuerpo, nos permite observar la gama de significados en el enramado social, su correlación histórica y su tratamiento simbólico desde el cine.

Las representaciones en las películas que analizaremos, aparecen narradas por conductas que van desde el control o exposición de la sensualidad en espacios públicos, hasta la abolición y promoción de todo tipo de manifestaciones sexuadas. Los filmes muestran abiertamente estas conductas intempestivas o inmorales a través de la promoción del erotismo, la seducción o la exhibición del cuerpo humano semidesnudo. Conductas codificadas socialmente en relación a la formación histórica de la cultura del mexicano que, como revisaremos, son reguladas por el orden social y moral vigente.

Es por ello que categorías como mesura, belleza o civilidad, sugeridas en el análisis de autores como Pierre Bourdieu establecen sus razonamientos desde ámbitos sociológicos e históricos en relación al cuerpo y su cultura, en donde, como señala Bourdieu, el cuerpo y sus actos quedan vinculados fundamentalmente a las maneras en que la corporeidad es evaluada en términos de promoción o censura en el contexto social.<sup>78</sup>

En el cine que estudiamos, los significados son diversos y aparecen vigentes, siguiendo la reflexión de Bourdieu, aparecen como referentes del orden social, pero en el cine como categorías

---

<sup>78</sup> Bourdieu, Pierre. Citado por Maisonneuve, Jean. Schweitzer. M. Bruchon, en. *Modelos de cuerpo y psicología estética*. Editorial. Paidós. Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales. Primera ed. 1984. pág. 9.

que se sintetizan en tensiones dramáticas, en relación con las especificidades elípticas y estructura de los filmes, pero también en relación a los significados del cuerpo en México. Así mismo, como contrarios que revelan tensiones en la estructura social a través de la exposición corporal: castidad contra erotismo, sensualidad contra mesura o bondad contra maldad entre otras, como lo evidencian los filmes que revisaremos.<sup>79</sup>

En el extremo de los contrarios, en las películas las categorías se exponen en imágenes corporales asociadas a la gama de personajes en relación al mito religioso a través de la dualidad mujer *buena-mala*. Pero como lo revisaremos, esta dualidad se articula en los procesos históricos-sociales que conforman la cultura del cuerpo del mexicano. Aspectos que sugiere Bourdieu, son promovidos y regulados desde las imágenes del cuerpo y su construcción y representación en la cultura.

En esta regulación del cuerpo, como un modo simbólico y fantasmal de condensación histórica, Michel Bernal también habla de los mitos que conforman las concepciones corporales de una cultura. Dice el autor que estas formaciones conceptuales enigmáticas actúan sobre el cuerpo y asumen tantas formas como ideas afines se forman las diversas culturas (hecho que analizaremos cuando revisemos los orígenes del mito de la *femme fatale* y sus vínculos modernos con la cultura occidental y, por ende, sus resonancias en la cultura religiosa del México moderno que revisamos).

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, pág. 9.

Sobre la articulación de estas concepciones en la sociedad, en primer término dice:

...existen los mitos teológicos del cuerpo, pues esto permite a la religión definir su poder sobre la muerte, ya reduciendo el cuerpo a una ilusión, a una pantalla o a una envoltura transitoria e inesencial. la encarnación y la resurrección de Cristo es el mito de la victoria del cuerpo sobre la muerte y de la promesa de un cuerpo glorioso, incorruptible que resucitará al fin de los tiempos.<sup>80</sup>

Estos mitos con respecto al cuerpo humano, podemos observarlos desde la antigüedad en Occidente, para formar hasta hoy en día, parte de la cultura moral de las sociedades que cobijan la idea del catolicismo. Aparecen como nociones que se definieron por el debate de la penetración o no-penetración del cuerpo humano por una forma.<sup>81</sup> Desde las concepciones del Platón idealistas, éste supuso que el cuerpo se definía como “sepulcro del alma”, en donde el alma aparece en el cuerpo no como síntesis del ser sino como prisionera.<sup>82</sup> Tendencias que el cristianismo llevará como principios mitológicos hasta sus últimas consecuencias. Sin duda, aspectos que como sabemos por la Historia del Arte, la representación artística retomará para la construcción de tensiones entre las ideas del bien y del mal. Un ejemplo inmediato de ello en el cine, se puede observar en la exposición de la belleza femenina en oposición a la maldad interior del personaje.

En este sentido, mitos históricos en torno al bien y el mal son reelaborados y corporeizados como símbolos y *fantasmas* en y desde

---

<sup>80</sup> Michel Bernal *Op. cit.*, pág. 190.

<sup>81</sup> Wahl, Jean. *Tratado de metafísica*. Fondo de Cultura Económica. Segunda reimpresión 1986. pág. 345.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág. 345.

la cultura. Como parámetros arquetípicos de convivencia y civilidad llevados al cuerpo humano y sus actitudes para regular la convivencia entre los individuos.<sup>83</sup> Pues como escribe Bourdieu cuando analiza el cuerpo en la cultura: es en el orden social en el que quedan señalados en el cuerpo los sistemas de prescripción y prohibición: tabúes sexuales, ritos, mitos, educación o formas de mantenimiento corporal e higiene que se le imponen al individuo.<sup>84</sup> Hasta se podría aseverar, señala, que las técnicas naturales del cuerpo que se refieren a las funciones fisiológicas como sed, secreciones y emociones se transforman en actos tradicionales eficaces que los sistemas sociales y la cultura regulan en el cuerpo.<sup>85</sup> Escribe:

El cuerpo percibido es esencialmente un producto sociocultural y la relación con el propio cuerpo no correspondería a la imagen que de él nos ofrecen los demás, sino a ciertos modelos de cuerpo legítimo que rige la evaluación de esa imagen.<sup>86</sup>

En este orden social que Bourdieu plantea, los modos en que se piensa el cuerpo y se ejecutan las acciones físicas y sus representaciones simbólicas, proclaman a cada momento un valor que acontece como conducta individual a la vez que comportamiento público y privado. En este sentido, también las actitudes y modos de asumir la corporeidad determinan a cada momento la realidad física y psíquica del cuerpo humano, como una realidad inscrita en su condición social, biológica e histórica. Los mecanismos estructurados

---

<sup>83</sup> Michel Bernal, *op. cit.* pág. 110.

<sup>84</sup> Bourdieu, Pierre. Citado por Maisonneuve, Jean. Schweitzer, M. Bruchon, *op. cit.* pág. 9.

<sup>85</sup> Íbidem, pág. 10.

<sup>86</sup> Íbidem, pág. 11.

sobre los modos de concebir el cuerpo se refieren entonces, en palabras de Bourdieu a:

La posición y significado en un campo de experiencias y en una escala de valores colectivos, según la manera en que una sociedad se plantea los problemas de la vida y la muerte.<sup>87</sup>[...] El cuerpo cuando no es fundamentalmente espiritualizado, generalmente es un objeto mantenido a distancia. O bien si se trata de un saber, y de un saber hacer que reifican y recomponen el cuerpo, según juegos sistémicos cuyos descubrimientos son producto de la razón.<sup>88</sup>

Concepciones extremas, siguiendo el planteamiento de Bourdieu, producto de la manera en que se reflexiona y vive el cuerpo en el ámbito social, que invaden el entorno personal y colectivo hasta el nivel del conocimiento y el saber generalizado. Procesos que se bifurcan, como señala el sociólogo, en la dualidad vida-muerte. Reflexiones y significados que sobreviven en función de que se piensa y se percibe en y a través del cuerpo, así como del enramado social, la relación del cuerpo-individuo, el de los demás y el que se asume como propio.<sup>89</sup>

Como observaremos en las cintas, las maneras de evaluar al cuerpo desde la representación, no sólo responden a los mitos religiosos bajo las dicotomías bueno-malo que se resumen en la dualidad Dios y el Diablo. También la representación cinematográfica refleja el orden social entre los individuos a través de sus actos. Comportamientos que responden a las formas diversas de la articulación de la cultura, que van desde los modos del pensamiento

---

<sup>87</sup> Íbidem pág. 16.

<sup>88</sup> Íbidem ,pág. 17.

<sup>89</sup> Íbidem, pp. 28-31

académico que impregnan la época, hasta doctrinas y discursos legales e institucionales, como parte de las especulaciones filosóficas como el Positivismo en México. Así mismo, en el orden social visto desde el cuerpo se pueden observar los sistemas de producción y de consumo que se desarrollan en la época y se asocian al cuerpo, su representación y sus actos. Aspectos históricos y teorías del pensamiento que van filtrándose al tratamiento y valoración del cuerpo en la imagen. Reflexiones, mitos y modos de producción social que se vinculan a las maneras de evaluar, narrar o construir el cuerpo femenino, que para nuestro caso convergen en un tipo de *femme fatale mexicanizada*.

De ahí que las narrativas corporales que representa el cine que nos ocupa, plasman en la representación, prácticas cotidianas y saberes históricos generalizados como lo pueden ser la mesura o la sexualidad individual y pública, la honestidad y la deshonestidad a través de las representaciones y narrativas corporales. Representaciones vistas como anormales desde los discursos médicos o legales que argumentan las anomalías y desequilibrios sociales del cuerpo femenino. Aspectos de la representación como lo veremos en las regulaciones expresas de la censura social y cinematográfica realizadas por círculos conservadores, como la *Legión mexicana de la decencia*.<sup>90</sup>

Aspectos del orden social asociados al legado del pensamiento culto y *civilizado* de la época, a través de sus normas y leyes, pero

---

<sup>90</sup> Sobre estos aspectos de la censura y la regulación social sobre los modos de asumir la corporeidad en lo social y la representación cinematográfica regresaremos más adelante cuando veamos el catálogo de películas censuradas en México.

también sus prejuicios y regulaciones sobre los usos corporales que lo mismo privilegian conductas que partes del cuerpo, a través de expresiones de representación, de control y de censura. Procesos que se insertan en la representación cinematográfica como parte de la herencia histórica y de clase, individual y de familia que impregnan a la mujer del cine con signos de bondad y maldad, de perversidad y castidad, de moralidad e inmoralidad, de pudor y de perversión. Herencias, hábitos y conductas que desde sus concepciones históricas, políticas y sociales aportan valores y significados sobre el cuerpo en el orden social, que se van incrustando en las maneras de asumir y narrar a la mujer nocturna en la imagen.

En este modo de historicidad sobre la anatomía, las diferentes prácticas y experiencias del cuerpo en la cultura, también muestran los saberes diversos sobre el lugar que ocupan aspectos básicos y cotidianos en el cuerpo. Entre éstos, los deseos, los sentimientos, el erotismo, los gestos, la higiene, la sexualidad, el festejo o ideas como la perversión o la bondad. Aspectos de toda índole que el cine retoma para construir la imagen de la mujer que emergen desde los mitos, las ciencias o la teología católica; desde el divertimento de los centros nocturnos citadinos y la sociedad de consumo, hasta los usos de la mercadotecnia que impactan las representaciones del cuerpo.

Procesos que también emergen como formas de organización de la experiencia corporal en el ámbito de la vida social representada por el cine. Narrativas que otorgan un tratamiento significativo, estético e histórico a la figura femenina, una figura vista por la cámara del director hombre, que como veremos, también se

comporta como un trasmisor de los valores históricos e institucionales de la cultura. Un creador que ve, representa y narra a la mujer ya como exótica, bella y atrevida, ya como malévola, enferma, buena o pecadora.

Solo como un ejemplo momentáneo de esta revaloración del cuerpo en el orden social y en la imagen, mencionaremos la construcción de la gracia femenina en el cuerpo de las señoritas de sociedad, a través de una educación corporal estricta o disciplinas rígidas como la práctica dancística del *ballet* de corte y, su reelaboración en el cine. En donde vemos que la educación corporal aparece como valor de una clase social alta y adinerada, en la cual se propicia un modo de energía de lujo para la configuración corporal de la gracia y la mujer adinerada, delgada, etérea y delicada de sociedad; más allá de la energía física del trabajo diario y la vida cotidiana de la mujer obrera o campesina. En este sentido, observamos que la figura femenina y su construcción física, también apelan, desde su imagen y actos, a una clase, a una conducta refinada y a una serie de comportamientos sociales de abolengo que desde la representación del cuerpo ya separan las estructuras de clase social y dicen de comportamientos medidos o grotescos, *buenos o malos*.

En la película Aventurera (1949) de Alberto Gout, Elena, el personaje principal de la cinta, es una señorita de sociedad antes de caer al submundo nocturno de la prostitución. En el filme se ejemplifica la posición social a la que pertenece con la práctica y la disciplina del *ballet*, como referente de la clase social adinerada de



la adolescente antes de caer a prostituta pobre y violada en un cabaret.

Las referencias a la danza clásica y su origen de corte, son de un comportamiento y adiestramiento corporal con rasgos europeos para acentuar la delicadeza, armonía y buen gusto de la familia sobre la figura de la niña, y después de la adolescente. Una joven de familia construida con rasgos de clase adinerada en la sociedad mexicana de la década de los cuarenta. Contraste subrayado con la asociación de lo pecaminoso y erótico en la danza de tintes negroides y populares que exhibirá la bailarina cuando se convierte en prostituta de los bajos mundos citadinos. En este sentido, la exposición cinematográfica, la gramática de la imagen y sus significados sobre el cuerpo, se expresan a través de diversos actos, conductas y apariencia física que se comportan como signos distintivos de clase social alta y baja, pero radicalizados en una peculiar narrativa y representación corporal cinematográfica.

En el ejemplo observamos cómo la representación cinematográfica otorga múltiples significados al cuerpo femenino para hablar desde la imagen, de conductas y comportamientos pasados y presentes, de clase, de moral, de religión o de inmoralidad. Así vemos que la representación y la narrativa otorgan una diversidad de significados al cuerpo de acuerdo a las concepciones de la época en que es representado. En este contexto, y a manera de ejemplificar con más variedad y detalle la representación del cuerpo humano, sus vínculos con su entorno social e histórico expondremos un análisis más detallado de la figura

humana en la representación artística. Ejemplos diversos que nos proporcionará más referentes de sentido en el ámbito de lo corporal representado, pero también en el ámbito de la interpretación y la narrativa. Referentes que consideramos son relevantes para nuestro estudio sobre la imagen del cuerpo en el cine.<sup>91</sup>

## 2. El problema del cuerpo en la representación artística

En el ámbito artístico y como reflejo del orden social, la historia del cuerpo en Occidente muestra que la corporeidad es una entidad susceptible de ser estudiada y *representada*<sup>92</sup> desde su anatomía física hasta su identidad más profunda, atribuida en lo general, a un modo de inmaterialidad y materialidad, de objetividad y subjetividad.<sup>93</sup> En este contexto el cine como fenómeno de representación no escapan a ello, pues dice, como lo revisamos, de las particularidades del cuerpo en la cultura, así como de su carácter

---

<sup>91</sup> Entendemos que los significados sobre la anatomía humana son tantos como los estudios de arte profundicen, sin embargo a continuación observaremos aquellos que nos permitan revisar los mecanismos *metafóricos y simbólicos del cuerpo* en la representación artística de acuerdo con nuestra investigación. Pues desde la selección de significados corporales que destacamos es que accederemos a los *fantasmas simbólicos* propuestos por Bernal. Signos y símbolos sobresalientes que básicamente la representación y la narrativa en México constituyen parte de la representación corporal que Occidente otorga al cuerpo humano. Ello, a fin de entender los problemas de la representación del cuerpo en la cultura que abraza México, que se entrelazan con *la representación artística* para estudiar la conformación significativa del cuerpo femenino en el cine.

<sup>92</sup> Sobre el concepto de *representación* Georg Gadamer menciona que en el arte “la representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es *real*. De este modo la *representación* se basa en el *re-conocimiento*, como reconocimiento de lo verdadero. Pues ¿qué es propiamente *re-conocer*?, se pregunta Gadamer y continúa: *Re-conocer* no significa volver a ver una cosa que ya se ha visto una vez, sino que se mire en lo ya visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empeñado en las contingencias de haber visto. Esto es, captar lo esencial de lo que ya se vio. En definitiva este es el origen de la *representación* y del *reconocimiento* de lo representado. En Gadamer Hans, Georg. *Estética y hermenéutica*. Editorial, Técnos. Colección Metrópolis, 1996, pág. 89.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pág.87.

fáctico y simbólico<sup>94</sup> a través de una compleja trama de configuraciones artísticas. Configuraciones en donde el cuerpo y las múltiples formas de narrarlo constituyen el símbolo que actúa como una existencia polisémica en sí misma.<sup>95</sup>

En esta dimensión estética, los significados sobre la representación mantienen referentes diversos sobre las concepciones históricas de espacio y tiempo. Concepciones fundamentalmente articuladas desde el legado de Occidente.<sup>96</sup> Diversos aspectos pueden destacarse en la representación artística, primeramente observamos que el cuerpo aparece como preocupación del creador, y es posible leer en las imágenes un legado de belleza ideal, de religiosidad o de moralidad propios de la concepción occidental. Un legado europeo asimilado en América básicamente desde el arte sacro como lo muestran múltiples referencias.

En el cine que estudiamos, destacamos la insistencia de la representación del cuerpo femenino para hablar de belleza física, moralidad, transgresión, seducción o erotismo, pero también para significar el pecado católico, la prostitución o la maldad de acuerdo a

---

<sup>94</sup> El concepto de *facticidad* en el arte dice Gadamer corresponde a algo que se eleva por encima del significado que la obra nos obliga a *reconocer*. “En donde lo simbólico hace presente el significado. En este sentido *representación* quiere decir que algo está ahí, en lugar de otra cosa, así el arte no aparece como sustituto de otra existencia, es otra existencia simbólica, en donde la obra no se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite.” Y continúa más adelante señalando que “Lo simbólico descansa en un juego de contrarios: *mostración* y *ocultamiento* en donde lo simbólico no remite al significado sino que representa el significado. La esencia de lo simbólico es la autosignificación. Lo simbólico es como una capacidad de alimentar lo universal en lo particular en el orden posible en el fragmento. Lo simbólico facilita el reconocimiento del origen y reconocer en el arte es captar la permanencia en lo fugitivo.” En Gadamer Hans, George. *La actualidad de lo bello*. Paidós. I.C.E.-U.A.B. Pensamiento contemporáneo N° 15, pág.91.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pág. 92.

<sup>96</sup> Desde las nociones clásicas de belleza en torno al cuerpo, observamos que estas se basaron en los ideales de simetría, bilateralidad y geometrías rectilíneas, como resultado de la complexión y proporciones del cuerpo. Proporciones ideales que se identifican abiertamente con las virtudes de la juventud y la fuerza física, como metáforas de la pureza, la contingencia y el poder del pensamiento.

la herencia europea asimilada en México. De este modo analizaremos cómo la representación del cuerpo femenino es codificado y reelaborado desde la imagen del cine. Es reecodificado y narrado, ya sea de forma explícita o sugerida, en relación a la normatividad que occidente ha generado e institucionalizado en las sociedades que acogen tales concepciones estéticas a través de sus representaciones corporales.

En este contexto denotamos que la representación del cuerpo en México arroja un cúmulo de prohibiciones. Un modo de moralización corporal que la concepción española primero, y después los diversos procesos históricos conforman entorno a las concepciones de cuerpo. Por ello destacamos que la ideología católica que permea América, se organiza como fuerza ideológica a través del Cristianismo para acentuar de múltiples acciones respecto al cuerpo, las concepciones de lo religioso. Una doctrina que opera básicamente sobre los modos de interiorizar la *culpa* y el *mal* en el cuerpo a través de la idea física y moral del *pecado*.<sup>97</sup> Una concepción<sup>98</sup> que llegará a

---

<sup>97</sup> La idea de *pecado* es una idea que aparece constantemente en las *Sagradas Escrituras*. En el *primer pecado*, el *pecado original* ya aparece la pauta de todos los demás *pecados* del hombre y la mujer. Fue este una desobediencia a un mandato divino, el que fuera, originado por querer ser como Dios, es decir de negar la soberanía de Dios, y de hacerse el hombre árbitro del bien y del mal. En este concepto de *pecado*, los diferentes términos empleados para señalarlo son básicamente los relacionados con la *falta*, la *desviación*, la *impiedad*, la *injusticia*, la *transgresión*, y todo lo que obedece al *mal* y se vincula al Diablo. así como las letanías como principio de castigos y salvación de Dios. Con ello, el *pecado* señala y consiste en la separación de Dios pues es una ofensa contra él. Así los pecadores aparecen como transgresores de la Ley divina. En el opuesto de Dios está la mentira en los pecadores y el Diablo aparece como padre de la mentira, y es él el que se hace presente por el *pecado*. El *pecado* es una fuerza casi personificada que entró en el mundo por la desobediencia del primer hombre, acarreado la muerte física y eterna. En De Ripalda, Jerónimo, *Catecismo de la Doctrina Católica*, vigésimo sexta ed., México, Buena Prensa, 1966, pp 5-20.

<sup>98</sup> En los referentes morales es un hecho que el cristianismo en esta época sometió al ocultamiento la carne y el cuerpo, los atributos físicos y las proporciones por ser éstas vínculos de placer y goce. Los significados y las omisiones sobre el cuerpo sufriente, desde esta mirada, se constituyeron como un medio para alcanzar a Dios. Alma y cuerpo, quedaron petrificados como un binomio inseparable para la vida y la redención.

la Nueva España para construcción moralmente al indio mexicano,<sup>99</sup> bajo una doctrina sobre las nociones de cuerpo helénico y romano empobrecidas hasta la inmovilidad y el silencio.<sup>100</sup> Y es aquí en donde inician y se desarrollan las concepciones del cuerpo humano en *abstinencia, penitencia y castigo*, como pruebas físicas a soportar y superar con dolor y resignación para la salvación y reivindicación celestial.<sup>101</sup> Concepciones que observaremos en las estructuras dramáticas de los filmes y hasta en los títulos de las películas. Así mismo, concepciones sobre las nociones del *bien* y el *mal* que apelan a un más allá del mundo terrenal sobre el cuerpo que absorberá la Nueva España con sus especificidades y características propias, vinculadas a lo indígena, criollo, mestizo y la modernidad en México.<sup>102</sup>

En este contexto, las ideas de maldad y belleza quedan subsumidas en las concepciones corporales que van desde la Nueva España hasta el México moderno. En lo referente a las nociones sobre la educación corporal traídas de Europa a México, en la época de la Colonia, por ejemplo, la formación en la mujer acentúa la

---

“El cuerpo se asumió como receptáculo de dolor y castigo, sufrimiento y mortificación, cáscara que imposibilita el camino a Dios.” En Argullol, Rafael. *El Quattrocento, Arte y cultura del Renacimiento italiano*. N.º. 14. Editorial. Bilbao Montesinos. 2ª Edición. 1988. Barcelona, España. pág. 3.

<sup>99</sup> También sobre las concepciones religiosas que mantienen un régimen moral en la Nueva España existen diversos documentos que dicen de esa conformación ideológica adaptada a los mexicanos.

<sup>100</sup> *Íbidem*, pág. 6.

<sup>101</sup> *Íbidem*, pág. 6.

<sup>102</sup> Bajo estas prohibiciones, los aportes del Renacimiento en cuanto a búsquedas de expresividad de la figura humana, que permite que el cuerpo sea visto como objeto científico y artístico, digno de representarse hasta en su desnudez, gestos, expresiones, emociones y proporciones. Sin embargo, en México, las concepciones de cuerpo que trae consigo la conquista española tienen que ver más con la noción de pecado, encabezadas por la iglesia, a través de la prohibición, que con los descubrimientos científicos del Renacimiento. Estos aspectos constituyen procesos significativos de tensión para la narrativa corporal cinematográfica y la consolidación dramática del género sobre la mujer sexuada en el cine.

*abstinencia* y el *pudor* como un buen comportamiento ante Dios.<sup>103</sup> Aspectos que se asentarán y prevalecerán en las clases conservadoras del México independiente y moderno. Además, concepciones que observaremos, se bifurcan en las narrativas corporales que hacen referencia a las tensiones entre una moral conservadora y la aparición de la sexualidad, el erotismo y la seducción en la mujer del cine que revisamos. Una moral que aparece en oposición a las actitudes corporales de las mujeres, vistas como *transgresoras* en los centros nocturnos, pues estas mujeres desinhibidas corporalmente, contrastan con los esquemas de moralidad socialmente impuestos y asimilados en México pero heredados, como lo observaremos, del viejo mundo.

En este sentido, la representación artística queda vinculada a las formas de idiosincrasia que exhiben referentes y muestras de aceptación y de rechazo en torno al cuerpo y sus actos. Como veremos, en la dimensión artística, la representación en cada sociedad aparece también como un modo de reapropiación de la figura humana en su conjunto. Así, el cuerpo femenino en el cine, se abre como una peculiar manera de reestructuración simbólica e idealización sobre el pasado y el presente: apariencia, conformación, conducta, imagen, actos y sexualidad a través de la unicidad y fragmentación de las partes expuestas por el encuadre; partes del cuerpo que aparecen como condensación histórica y símbolo en la

---

<sup>103</sup> Por el momento mencionaremos que la educación en la Nueva España para las mujeres estaba fundamentalmente dirigida a la protección moral y las restricciones de los apetitos del cuerpo. Aunque se hacían referencias sobre una educación científica esto no sucederá hasta principios del siglo XVIII y el XIX pero bajo una educación muy restringida y dirigida a la educación moral de las mujeres En Gonzalbo, Pilar. *La educación de la mujer en la Nueva España*. Ediciones El Caballito. SEP, 1985.

imagen. Pues es a través de la representación que el creador accede y actúa a una manifestación a la vez que existencial también social sobre el cuerpo humano, desde donde el tratamiento es a la vez que estructuración simbólica, también reto y conflicto de la época en que se representa como lo veremos.

En este tratamiento de la figura en la representación artística, analiza y escribe Jacob Bogan, el lenguaje del filme y del arte en general, nos dice de la *reapropiación simbólica* del cuerpo.<sup>104</sup> En este sentido, el arte aparece como parte de esos lenguajes simbólicos abiertos, que a través de sus contenidos y formas de expresión, pretenden ser algo más que sustitución o réplica mecánica de la sociedad.<sup>105</sup> Es decir, siguiendo las ideas estéticas de Bogan y Gadamer el filme aparece como un discurso abierto, polisémico, sujeto a interpretaciones del receptor y del emisor: lo que se entiende y lo que se pretende decir.<sup>106</sup> De este modo, el cine a través de su lenguaje y plasticidad deja al descubierto múltiples significados en su narrativa y por ende, en la manera de representar y narrar al cuerpo como referente a un orden social e histórico.

Así, la representación cinematográfica depende, no sólo del significado preciso del signo o símbolo, sino de la asociación personal que cada quien hace en el momento de interpretarlo.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Bogan, Jacob. *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Argentina. Primera edición, 1965, pág.15.

<sup>105</sup> . Georg, Gadamer. *Estética y hermenéutica, op. cit.* pág. 90.

<sup>106</sup> *Íbidem*, pág.91.

<sup>107</sup> *Íbidem*, pág. 93.

Asociaciones personalizadas en torno a la sensibilidad propia de la cultura, así como a la experiencia social en donde se experimenta la recepción de la obra. Aspectos que revisaremos en nuestro segundo capítulo, visto como un punto de partida de la conformación del género cinematográfico, con sus propias y peculiares características históricas y en la sociedad y época que estudiamos.

Otro aspecto relevante en este proceso estético, es que el cine como una obra, puede delimitarse a una totalidad simbólica. Es por ello que en la representación partimos de la idea del filme como productor de sentido. Un documento susceptible de análisis en diferentes niveles. Para nuestro caso, un documento en imágenes que nos permite estudiar el tratamiento corporal no como mera representación mecánica o biológica de una realidad o como sustitución de ésta, sino como representación creadora y simbólica de la sociedad. En este mismo sentido, Georg Gadamer, al hablar de representación artística sugiere que la obra, también aparece como idea de una forma histórica, a la vez que estructurada.

En este contexto, otros aspectos relevantes aparecen en la representación artística: estos son los mitos religiosos del pasado o los procesos propios de la cultura del momento. Para nuestro caso, procesos que desde la perspectiva de nuestro análisis, aparecen en una sociedad inscrita en el desarrollo moderno, pero bajo una dinámica de cultura de masas a través de ideas como *esquemmatización*, *paradigma* y *fetiché* en el contexto de su



*reproductibilidad*<sup>108</sup> *mecánica* y a gran escala.<sup>109</sup> Procesos que interactúan en la representación y la cultura que revisaremos desde perspectivas diversas a modo de repetición de esquemas melodramáticos y mercantiles que desarrollaremos como la homogenización del cuerpo y su reducción a esquema y paradigma.

Para el caso de la mujer nocturna, este concepto de *reproductibilidad* lo tomaremos en este trabajo como la pérdida de contenido del tratamiento artístico y del erotismo en la representación. Pérdida derivada de la reproducción insistente del cuerpo mercancía, las estructuras dramáticas de los filmes y la cosificación de la imagen femenina a través de la reproducción masiva. No en el sentido que sugiere Benjamín cuando escribe sobre la *pérdida del aura* de la obra de arte en la era de la *reproductibilidad*.<sup>110</sup>

También bajo estas formas históricas que atraviesan la representación artística de la mujer nocturna en el cine mexicano, tomamos expresiones sobre las ideas del creador como productos de esos símbolos y signos artísticos que encuentran repercusión en el seno cultural. Para los filmes que revisamos, estos signos respecto a la razón y la moral aparecen como reflejo de las doctrinas de

---

<sup>108</sup> El este estudio, compartimos la idea de Walter Benjamín sobre la idea de *reproductibilidad* a gran escala del arte, pues Benjamín señala que “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. Cuando más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la fruitiva. Es decir se disfruta lo convencional sin criterio y se critica sin aversión lo nuevo. En el público de cine coinciden la actitud crítica y la fruitiva. Y desde luego que la circunstancia decisiva es ésta: la reacción de cada una, cuya suma constituye la reacción masiva del público, jamás han estado como en el cine tan condicionadas de antemano por su inmediata, inminente masificación.” En Benjamín, Walter. *La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos. Madrid. Taurus, 1973, pág. 45.

<sup>109</sup> *Íbidem*, pág. 47.

<sup>110</sup> *Íbidem*, pág. 48.

pensamiento en México que influye la obra artística (cinematográfica).<sup>111</sup> Pues este cine que analizamos, a la vez que revela concepciones corporales en torno al mundo occidental y su asimilación en México, también nos dice de aspectos como la reapropiación institucional del director de cine en torno a la figura femenina. Concepciones que se constituyen en la representación cinematográfica como una permanente lucha entre objetividad y subjetividad sobre la mujer nocturna mexicana. Significados diversos que como veremos se condensan y bifurcan en la representación moral o inmoral, pudorosa o impúdica de la narrativa del cuerpo en el cine.

En esta herencia de asimilación y rechazo del cuerpo femenino en la representación artística, sobresalen las manifestaciones entre cuerpo y alma, entre idealidad y materialidad, entre perfección y monstruosidad, entre razón e instinto, cuyo resultado, ha culminado, en la mayor de las ocasiones, en el debate entre *bien y mal*; tomando al cuerpo como, básicamente el femenino, como terreno de ese debate. Ante ello, no es casual que gran número de filmes de mujeres de cabaret que analizaremos, basen sus historias con el tema del *bien* y el *mal* y tomen la representación del cuerpo para señalarlo como un manajo de instintos y perversiones en contraste a la

---

<sup>111</sup> *El positivismo en México* aparece como una doctrina dirigida hacia los esquemas racionales de civilidad, desarrollo tecnológico y la construcción de una idea de vida material y espiritual que se advierte en México desde mediados del siglo XIX. Como lo analizaremos más adelante esta doctrina del pensamiento sataniza las experiencias corporales del individuo y las sumerge hasta las conductas más bajas en la escala social. Pues las conductas de moderación y civilidad propuestas por las estructuras de pensamiento europeo viene encontrando sus bases morales y espirituales desde la conquista española pero se acentúan definitivamente en México bajo el modelo económico y cultural francés propuesto por el porfiriato según analiza Carlos Monsiváis en *Notas sobre la cultura en México en el siglo XX*. En *Historia general de México*. Editado por el Colegio de México. 4ta. Edición. Tomo 2, pág. 138.

*civilidad* aceptada y regulada desde el orden moral y social heredado del continente europeo.

En este sentido las narrativas cinematográficas contrastan las bailarinas–prostitutas del cabaret, que aparecen la mayor de las veces semidesnudas y exuberantes en sus danzas públicas, con las mujeres pudorosas y buenas, representadas cubriendo su cuerpo y mesurando su imagen y sus conductas hasta la omisión de su volumen, sexualidad y sensualidad. Así quedarán expuestas Santa, Rosario, Irma, y la mayor parte de las protagonistas antes de convertirse en mujeres de la vida nocturna. Las Imágenes aparecen como un contrasentido en la narrativa corporal de la mujer nocturna, se exhiben cubriendo el cuerpo con vestimentas que ocultan cualquier deseo carnal, así como zonas erógenas como senos, caderas, muslos o espaldas para evidenciar conductas introvertidas y restringidas según la herencia histórica y la cultura de aceptación sobre las formas de exhibir y portar el cuerpo públicamente.

Como parte fundamental de la representación y narrativa cinematográfica, otros aspectos convergen en el fenómeno cinematográfico para la representación artística y cinematográfica de la figura. La intención moderna que en general arroja diversos aspectos novedosos hacia la representación que inicia la pintura a través de la plástica cubista e impresionista. Los hallazgos constituyen nuevos rumbos en la narración y la representación que van desde el tratamiento del cuerpo meramente como objeto plástico, hasta la fragmentación de la figura en la imagen pictórica o en movimiento. Con estos hallazgos, la gramática cinematográfica

iniciada con los experimentos de los futuristas, comienza a construir en conjunto y en fragmentos diversos significados para el cuerpo. El principio para una nueva representación corporal en el contexto de la modernidad, aparece, entonces, como una correspondencia a la gramática de la imagen que idealiza, pero también que asigna valores a los segmentos, para crear *estereotipos*, *fetiches* o *paradigmas* desde la representación y sus vínculos con los procesos de la mercadotecnia sobre la exhibición y distribución del cuerpo y su conducta, como lo observaremos más adelante en la construcción del paradigma de la mujer nocturna.

En un contexto general los procesos de cambios y búsquedas en la modernidad, transitan hacia una gran apertura en las artes, Baudelaire dirá como principio del artista moderno en lo referente al paso del Renacimiento a la modernidad: "Con la transposición del subjetivismo, desde lo estético a lo artístico se sella el certificado del nacimiento de la modernidad".<sup>112</sup> Aspectos que como veremos, la representación cinematográfica como parte de las novedades de la modernidad, integrará a su discurso para la representación artística del cuerpo humano. Aspectos de búsqueda que acogerá el arte, y por ende el cine en general y el cine mexicano en particular como parte de su discurso y narrativa cinematográfica respecto a la representación femenina.

---

<sup>112</sup> Gadamer. George, *Op. cit.* pág. 153.

### 3. Los principios de la representación corporal cinematográfica

En el siglo XX las artes y entre ellas el cine, se consideraron el lugar del cambio en cuanto a la representación y la narrativa se refiere. La representación de la figura humana trae, entre otros resultados, una toma de conciencia del artista hacia su contexto social, a manera de reflejo y provocación a través de la apropiación del cuerpo.<sup>113</sup> Ideas que como veremos, quedarán vinculadas a expresiones físicas y morales de liberación o encierro, como en el caso de la mujer *femme fatale* representada desde el siglo decimonónico en la literatura y la plástica.

Los aportes sobre la representación de la figura de las vanguardias artísticas de los siglos XIX y XX podemos decir, son el esfuerzo por conquistar un discurso poseedor de una retórica ajena al mundo clásico, cuyos descubrimientos, definitivamente se integrarán al cine. De entre los hallazgos más sobresalientes de estas propuestas de objetivación de una retórica corporal, están las de creadores como Cézanne, Duchamp o Moholy-Nagy, que en conjunto repercutirán en todo el siglo XX. En un nivel general podemos decir que la convicción será constructiva y destructiva con respecto a la imagen del cuerpo y sus concepciones sociales reguladas y no aceptadas. Estas son ideas que absorberán paulatinamente la representación y la narrativa en el cine.

Los ajustes son estéticos y morales sobre el cuerpo pero también aparecerán vinculadas a las lógicas del mercado, pues estos

---

<sup>113</sup> Íbidem. pág. 155.

cambios comienzan a incursionar en el desarrollo de la mercadotecnia. Los sistemas expresivos considerados privativos del arte,<sup>114</sup> en el cine serán tema en la relación cuerpo–mercancía, como principios de la distribución mercantil de la imagen del cuerpo y su reducción a objeto plástico y sexual, como lo ejemplifican claramente las principales funciones publicistas del cartel y las esquematizaciones del cuerpo femenino en la sociedad de consumo, que desde los hallazgos futuristas hasta el cine que revisamos, como lo veremos, cumplirán con funciones prescritas con respecto a la promoción y consumo de la figura.

De los hallazgos del futurismo, en las propuestas de Léger como pintor del cuerpo, desde el punto de vista solo como objeto plástico, lo conducen a experimentar con el naciente medio cinematográfico. En sus experimentos se destaca, por medio del filme El ballet mecánico (1923) una danza de objetos y de engranajes, enlazados por el ritmo o por la analogía de las formas, en donde el cuerpo está sumergido como mero utensilio de plasticidad y los objetos adquieren la forma del drama.

El filme no es abstracto, los objetos casi siempre reconocibles, están tomados sobre todo a la vida popular: tiros de feria, artículos de bazar, ruedas de lotería, bolas de vidrio plateado. La figura humana no está excluida de un filme cuyo último motivo es la representación de los tiempos modernos.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Museo de Arte Carrillo Gil. *Las transgresiones al cuerpo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. INBA. Ciudad de México 1997, pág. 10.

<sup>115</sup> Revista *Entender la pintura*. Ediciones Orbis. Fabbri, 1995. pág. 30.

La relación que se abre en la representación permite a futuros creadores interactuar al individuo con los objetos cotidianos inmersos en la gran ciudad. Aspectos que la representación de la mujer nocturna retomará indirectamente de los experimentos del *expresionismo alemán* a través de la narración de seres humanos entre sombras<sup>116</sup> y de la asimilación de las vanguardias artísticas por Hollywood para la parafernalia atmosférica y cinematográfica de la *mujer vampiro* y *la mujer caída* norteamericana. Aspectos que como veremos, también asimilará, indirectamente, la mujer nocturna mexicana que iniciamos con Santa (1931) de Antonio Moreno.

El proceso de búsqueda experimental conducirá a la imagen cinematográfica, a destacar insistentemente marquesinas, anuncios publicitarios y en general el mundo nocturno y ciudadano en el que la figura femenina queda sumergida, como parte integral de esos objetos entre sombras de la ciudad y la vida de noche. Expresiones cinematográficas a modo de contextualización, descripción y significados del cuerpo–objeto, del cuerpo sexuado, del cuerpo perverso o bueno. Un cuerpo construido en actos y apariencia, inscrito en el orden social, histórico en la plasticidad que el naciente medio va adhiriendo a la representación de vidas humanas. Sobre el cuerpo y su representación como objeto plástico<sup>117</sup> en el filme El ballet mecánico en su momento Léger señaló:

Se ha de reconocer que las tradiciones pictóricas que nos preceden —la figura y el paisaje— están cargadas de influencias. [...] Para verlo

---

<sup>116</sup> Sobre los significados de la representación del *expresionismo alemán* en el cine y sus vínculos con la literatura regresaremos un poco más adelante.

<sup>117</sup> Léger, Fernand. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Editorial. Paidós Estética. España. 1995. pág. 12.

claro el artista moderno se aparta de ese dominio sentimental. Nosotros hemos salvado ese obstáculo: el objeto ha reemplazado al sujeto, el arte abstracto ha llegado como una liberación total, y se ha podido considerar la figura humana, no como un valor sentimental, sino únicamente como un valor plástico. Este es el motivo de que, dentro de la evolución de mi obra desde 1905, la figura humana sea siempre voluntariamente inexpresiva. Sé que esta concepción radical de la figura—objeto escandaliza a mucha gente, pero no lo puedo remediar.<sup>118</sup>

Aunado a estas nuevas concepciones y hallazgos en la representación del ser humano, también el Dadaísmo y su noción de cuerpo aportan una estética paralela a lo mortuario que marcará las representaciones sombrías del cuerpo, propuestas que también retomará el cine.<sup>119</sup> En su icónica, el Dadaísmo acentúa una tendencia a ensanchar el cuerpo en la efusión y la ternura; se comparte una especificidad agresiva, vínculos que convergen en el cine como elementos que pretenden representar el interior humano, bajo atmósferas de oscuridad, de perversión o de maldad.<sup>120</sup>

Sobre los hallazgos en la representación son diversos los ejemplos que podríamos señalar, sin embargo, ello no es el objeto de nuestro estudio, aun así, podemos mencionar que desde el punto de vista experimental y teórico, las vanguardias artísticas constituyen el dinamismo en la plasticidad significativa en la imagen corporal en el cine. Pues aspectos como la descripción del paisaje interior y exterior del ser humano comienzan a plasmarse a través del cine. Es decir, el cine emprende su camino como la consumación de las utopías

---

<sup>118</sup> *Íbidem.* pág. 32.

<sup>119</sup> *Panfleto contra el concepto weimariano de la vida.* Raoul Hausuman. En Prampolini Rodríguez, Ida y Rita Eder. *Dadá, Documentos.* UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. pág. 229.

<sup>120</sup> Sánchez Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras.* Editorial Paidós. 2004, Barcelona Buenos Aires México. pág. 29.



maquinísticas y el ámbito de realización de una verdadera *sinfonía poliexpresiva*: pintura más escultura, más dinamismo plástico, más palabras en libertad, más entonarruidos, más arquitectura, más teatro sintético igual a cinematografía futurista,<sup>121</sup> que por supuesto, asignará múltiples y novedosos significados a la representación de la figura humana en el cine.

En la creación de atmósferas y narrativas corporales, es de notar que esta polifonía de discursos expresivos es la que retoma y pone en marcha el viejo mito religioso y literario de la *femme fatale*, primero por el cine alemán y después por el norteamericano, a través de la *mujer vampiro* y la *mujer caída*; aspectos que influenciarán al cine mexicano y a la mujer nocturna que proponemos. En esta conjunción de discursos artísticos cinematográficos quedará plasmada la parafernalia y atmósferas que expresan con mayor verosimilitud los ambientes nocturnos, los momentos de sensualidad y seducción, así como la construcción de la imagen de la *femme fatale* que reactiva la imagen del cine en un contexto general.

Como parte de este nuevo soporte artístico para la representación femenina, en el año de 1920 el cineasta ruso Kulechov experimenta sobre los conceptos de montaje cinematográfico en la representación corporal. Los hallazgos darán como resultado las primeras concepciones de movimiento de cámara para significar al cuerpo. El principio se sustenta en el supuesto de que una vez puesta la cámara desde diferentes lugares, presentaba en imágenes una idea lógica en el filme;

---

<sup>121</sup> Íbidem, pág. 31.

proceso de montaje al que Kulechov denominó "geografía ideal".<sup>122</sup>

Los experimentos no sólo concebían el hecho de usar emplazamientos y tomas combinados buscando una idea preconcebida, sino que se ampliaron al uso de formas dispares de cuerpos humanos para organizar una *armonía ideal*. Por ejemplo, el hecho de crear una mujer con las partes de varias. La *fetichización* de partes del cuerpo, y el cuerpo en su conjunto, inician su camino sobre la fragmentación corporal y la reasignación de valores a los segmentos en la imagen. Fragmentos corporales a modo de creación y *fetiché* de la figura que analizaremos en capítulos posteriores.

En El acorazado Potemkin, de Sergei Eisenstein, el filme de Fritz Lang, Metrópolis, cuyos logros con juego de luces crean una impresión sonora, se alude a un ritmo mecánico y un sentido de la vida tecnológica de la modernidad, de la existencia del individuo inmerso en las nacientes sociedades industriales.<sup>123</sup>

También los avances técnicos y científicos, los cambios sociales y culturales participaban de uno u otro modo en el cine como nuevo instrumento para la representación de la figura. En el cine la construcción del esquema humano empieza a codificar un nuevo capital simbólico del entorno social, a la vez que el registro del imaginario colectivo y de los diversos sujetos sociales que las estructuran. Con ello también se da el inicio de una novedosa relación entre cuerpo y tecnología, entre emisor y receptor, pero también entre erotismo femenino y tecnología cinematográfica que

---

<sup>122</sup> Caro, Pio. *Las estructuras fundamentales del cine*. Ed. Patria, Cuba. 1985, pág. 49.

<sup>123</sup> Íbidem. pág. 30.

posibilitan, primero, como ya lo mencionamos, la reactivación del mito de la *femme fatale* y sus atmósferas sexuadas y verosímiles en el cine y después, todo un cúmulo de variantes respecto a esta figura como la que aquí analizamos.

Desde nuestro particular punto de vista, el naciente medio permitirá una concepción novedosa sobre la representación de las acciones físicas, psicológicas y sociales del cuerpo femenino. Pues por un lado registra su realidad inmediata y verosímil y por otro, experimenta y propone nuevas formas de tratamiento sobre la contemplación de la figura: realidad teatralizada, composición del cuadro y continuidad narrativa.<sup>124</sup> Aspectos que constituyen novedosas formas de recreación sobre la condición y contemplación del cuerpo humano, entorno social e histórico, que se constituirán en nueva artísticidad y figuración femenina.<sup>125</sup>

Desde la consolidación expresiva del medio cinematográfico, el concepto de expectación queda sujeto a un *dinamismo ilusorio*<sup>126</sup> sobre la percepción de la imagen representada. Así mismo, como la reasignación de significados a las partes del cuerpo. Procesos de la gramática de la imagen a través de sugerencias, evocaciones y acciones físicas no consumadas que asignan nuevos y distintos sentidos a los segmentos y la unicidad corporal. Partes del cuerpo humano comenzarán a tomar relevancia unas sobre otras en relación al creador y al orden social. Los cortes del esquema corporal traerán un cambio en la representación así como un modo de hipertexto o lectura

---

<sup>124</sup> *Íbidem*, pág. 35.

<sup>125</sup> *Íbidem*, pág. 37.

<sup>126</sup> *Íbidem*, pág. 39.

simultánea en la imagen: entorno, más ambientación, más situación, más diálogo, más acciones, más representación de la intimidad permitirán ambientes propicios para la nueva mujer fatal del siglo XX propuesta por el cine.<sup>127</sup>

Los problemas en la recepción quedarán expuestos como problemas de percepción permanente, básicamente desde dos planteamientos: uno, como yuxtaposición dinámica de la imagen corporal y dos, como lectura simultánea de la imagen representada, tal y como lo proponía Eisenstein.<sup>128</sup> En el primero de los planteamientos, el cuerpo es visto desde distintos ángulos (emplazamientos y movimientos de cámara, tomas y encuadres) en cuya exposición, el esquema corporal en conjunto es narrado en su contexto social, descrito en su forma y apariencia y percibido en su intimidad humana.

En el segundo, los tiempos, espacios, movimientos y sonidos que propone el cuadro, constituyen una polifonía de formas estéticas y significativas que se exponen al espectador como lecturas alternas sobre la imagen del cuerpo (hipertexto). Ambos aspectos se fundamentan en un principio que a continuación expondremos: la imagen–movimiento que el cine tomará como principio de su retórica y narrativa corporal.

---

<sup>127</sup> Íbidem, pág.39.

<sup>128</sup> Íbidem, pág.43.

#### 4. La imagen—movimiento como principio de narración corporal

Riciotto Canudo dijo: “el cine no es fotografía sino un nuevo sistema de expresión”.<sup>129</sup> “El dinamismo plástico” propuesto por Canudo estaba concebido como una forma de representación y narración con imágenes, regulada por su coherencia interna, observadas desde distintos lugares, pero con una continuidad conseguida gracias al movimiento.<sup>130</sup> Así los movimientos de la cámara contruidos mediante espacios muertos, son espacios que no aparecen en el cuadro, pero que originan una rapidez que confluye en intensidad narrativa. Esta movilidad construye tiempos distintos a los naturales o convencionales de la realidad humana y social a través de cambios y emplazamientos de cámara; de lentes y ángulos, de tiempos y espacios que el cine construye como una nueva ley de visión para el cuerpo humano ante el espectador.<sup>131</sup>

Esta movilidad posibilita, tanto para el creador como para el espectador, una lectura que atrapa el cuerpo en su totalidad como en sus segmentos. Al respecto de este principio en la imagen Pio Caro escribe:

El cine tiene la virtud de colocar al espectador en lugares de observación que nunca había ocupado, y en ángulos y rincones que no estaban dentro de su posición normal, y que vendrán a modificar el sentido narrativo, el sentido lógico, sin que encontremos impedimentos de tipo físico para ello.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Íbidem, pág. 45.

<sup>130</sup> Íbidem, pág. 51.

<sup>131</sup> Íbidem, pág. 52.

<sup>132</sup> Íbidem, pág. 53.

Un ejemplo de acercamiento y alejamiento en la conformación de la imagen, lo constituye los planos cinematográficos, entre los que podemos destacar, a manera de ejemplo, el “primer plano”<sup>133</sup> o la toma en cuadro de una parte del cuerpo; que bien puede ser una mano o un pie, pero que regularmente se asocia al rostro.

Aquí, el mecanismo de acercamiento trae consigo un significado estético y una coherencia en la narración cinematográfica basada en la expresión del rostro; aspectos contruidos por el efecto de acercar al espectador al gesto representado. En nuestro capítulo tercero realizaremos nuestras primeras descripciones del uso del *close up* en la película Santa (1931) de Antonio Moreno. Más aún, este recurso cinematográfico cubrirá toda la filmografía de las mujeres que estudiamos para subrayar aspectos como belleza facial e intimidad profunda: labios entreabiertos, miradas lejanas, rostros de dolor y seductores como signos de placer o alusiones morales, a la vez que gestos de melancolía, odio o sufrimiento interior desde las perspectivas de la narrativa y la representación corporal.

Este recurso del *primer plano* se fundamenta en la voluntad creadora del director, que decide romper el conjunto del esquema corporal en un instante para subrayar una emoción o idea, al mismo tiempo que la noción espacio-tiempo real. Narrativas diversas como lo expondrán los directores del género cinematográfico que analizamos como: Alberto Gout, Chano Urueta, Ernesto Cortázar o Juan Orol, en filmes como Aventura en Río (1952), Al son del mambo (1950), (Fig.23) Amor de la calle (1949) y Amor Salvaje (1949)

---

<sup>133</sup> Al *Primer Plano* también se le conoce como *Primer Término*, cuyo objetivo es construir el campo visual entre el objetivo de la cámara y el motivo principal llámese actor u objeto.

respectivamente y otras más. Los encuadres darán evidencia, a través de la exposición facial de amor o desamor, de envidia o deseo, de pudor o sufrimiento, de las manifestaciones latentes del interior humano para significar los rasgos psíquicos, físicos y sociales de la mujer en el cine. En los filmes, los significados del fragmento corporal revelan un cuerpo civil en movimiento. Un corte de cuerpo que el recurso de acercamiento de cámara o del objetivo (por el efecto de *zomm-in*) y los cortes, nos permite apreciar como aspectos de la cotidianidad física y sentimental. Cortes en donde el rostro evoca su historia personal a través de sus rasgos anímicos y físicos envueltos en expresiones gestuales, que el cine eleva al nivel de símbolo: mártires, dictadores, hombres malvados o para nuestro caso prostitutas arrancadas violentamente del mundo familiar y convertidas en *cabareteras* o *pecadoras* como lo observaremos en cintas como Barrio de pasiones (1947) de Adolfo Fernández, Cabaret Shanghai (1949) de Juan Orol, en donde las protagonistas recorren los caminos de la honestidad y decencia y hacen alarde de sus atributos físicos para convertirse en mujeres de la vida nocturna a través de las narraciones cinematográficas.

En esta gramática, el acercamiento sobre el rostro nos revela algo oculto que no se ve de lejos, sólo cuando la cámara nos permite la cercanía al drama personal y nos deja ver pliegues y líneas que nos dicen de una historia individual. Una vida que ha quedado escrita en el rostro por el paso del tiempo y la vivencia emotiva, social o moral como lo exponen las estructuras dramáticas de los filmes. Un rostro con historia que revela el gesto y su expresión en la soledad o

composición del cuadro.

Así, en el primer plano, unas veces (el director) hará hincapié en la expresión del rostro, otras en el carácter y la personalidad, o por el contrario en la máscara social, la educación y decencia, pues como sugiere Gombrich cuando analiza los significados del rostro en la imagen:

El rostro, en toda la historia teatral y moderna sigue dos caminos, la exteriorización de las profundidades de lo íntimo, o bien la manifestación de la pertenencia a una colectividad civilizada [...]. La historia del rostro representado no es más que la de las proporciones relativas, una dialéctica entre lo permanente y lo momentáneo, al oponer la máscara al rostro. La máscara que tiende a una tipología construida, social, diferenciable, comunicante o simbólica, llega a dificultar la percepción del rostro individual, innato, personal, expresivo, peyorativo, empático.<sup>134</sup>

También bajo los significados de la representación del rostro que señala Gombrich, los planos cinematográficos en su conjunto, se tornan en sucesos significativos y plásticos. En esta convención quedan resquebrajadas las nociones reales de esquema humano, jerárquicamente compuestas por la naturaleza, para exponerlas como la suma codificada de las partes dispares.<sup>135</sup> Sin duda estos son de los hallazgos del cine para el nuevo tratamiento del cuerpo en la imagen femenina. Los procesos permiten nuevas lecturas y sensaciones al espectador para acercarse al concepto de mujer–deseo, de mujer–fetiche, de mujer–pecado o de mujer fatal que el cine propone.

En el tratamiento observamos que el segmento pasa a sustituir

---

<sup>134</sup> Citado por Aumont, Jacques, *Op. cit.* pág. 30.

<sup>135</sup> Íbidem, pág. 40.



momentáneamente al conjunto del cuerpo.<sup>136</sup> El desmembramiento emerge como una nueva realidad corpórea: signos y síntomas en movimiento, que revelan interioridad y exterioridad del cuerpo, a manera de estructuración fragmentada pero unida por el movimiento, la continuidad y el espacio-tiempo que componen la escena<sup>137</sup> para hablar del cuerpo en la imagen.<sup>138</sup>

El proceso permite a los directores, simplificar la realidad corpórea en sí misma, para ampliar las posibilidades de expresión y representación de la figura. Postulando al cuerpo, en una refiguración verosímil en su exposición, consistente en su continuidad y dinámica en su forma. En esta sintaxis de la imagen, se estrechan los cambios de velocidad de tomas, escenas y movimientos de cámara, para obtener efectos perceptuales sobre el tiempo, el espacio y el acontecer cotidiano del cuerpo y sus acciones. No sólo el de los físicos y orgánicos, sino el de las experiencias personales, culturales e históricas colectivas también; como un modo de reelaboración de mitos y símbolos sociales que impregnan la representación del cuerpo en la plasticidad del cine.

El mecanismo funciona para acentuar ciertas características humanas como lo subraya Pudovkin, en su obra Filme Technique (o procesos mentales y psicología) en donde analiza los “tempos”

---

<sup>136</sup> Íbidem, pág. 42.

<sup>137</sup> En el rodaje de una película, *una escena* es una unidad espacial (mismo lugar), temporal (continuidad), lógica (desarrollo de una acción principal) , y a menudo también técnica (iluminación, decorado, sonido). En una película acabada, *la escena* puede estar fragmentada por un montaje paralelo, en este caso, el conjunto constituye *una secuencia*, entendiendo como *secuencia* una serie de acciones dotadas de cierta unidad que permiten aislarse dentro de la continuidad de una película. Por lo general *la secuencia* implica un espacio geográfico único, pero puede constar de varias *escenas separadas* o no por *elipsis temporales*. En Magny, Joël. *Vocabularios del cine*. Paidós Comunicación, Buenos Aires México, año 2004, pág. 84

<sup>138</sup> Íbidem, pág. 45.

cinematográficos como factores determinantes en la narración.<sup>139</sup> En términos cinematográficos, el cine nos ofrece una acumulación de fragmentos corporales con significaciones diversas, en donde cada fragmento, trae consigo una idea sintética del cuerpo, libre o moderada, que sustituye la realidad orgánica sin dejar de ser verosímil.<sup>140</sup>

La convención (fragmentación corporal), nos permite asumir la representación como una serie de elementos misceláneos. El concepto de totalidad queda inscrito en el miembro fragmentado, y de ahí pasa al ideal posible, significados diversos, a través de la unicidad y el segmento del cuerpo en la imagen cinematográfica, en donde observamos que el segmento no sangra ni pierde verosimilitud. Desde esta especificidad del medio, la imagen femenina reaparece fortalecida en un campo de experiencias plásticas, contextos sociales y referencias históricas, según la mirada del director que ha tomado el cuerpo humano como soporte y eje narrativo de su discurso.

## **5. Cine: representación y narrativa corporal**

Al hablar de un nuevo sitio para la cinematografía, también se habla de un sitio para el destino de la representación de seres humanos: un tratamiento de la figura que propone un valor social e histórico con sentido plástico, asociado frecuentemente, a la vida urbana de los nuevos conglomerados sociales. De este modo, la explosión y el estruendo de la vida moderna quedan retratados en la imagen, así

---

<sup>139</sup> Íbidem, pág. 35.

<sup>140</sup> Íbidem, pág. 36.

como múltiples significados de la mujer en la sociedad en que es representada.

En este sentido el cine participa en la transformación y en los modos de percibir el entorno. Los aspectos políticos y sociales, individuales o colectivos, quedan vinculados directa o indirectamente a la realidad social o psicológica, moral o ética de personajes, creadores y espectadores. En este proceso, los sistemas sociales que prevalecen en torno a las producciones y realizaciones cinematográficas, como por ejemplo, el socialismo y capitalismo, quedan determinados por una comunicación visual inscrita en cada cultura con sus propias características sociales. En los procesos, las temáticas y la representación, también quedan asociadas a las ideologías y aspectos cotidianos que el cine refleja de modo peculiar en cada momento histórico.

En este contexto, observamos que en las primeras dos décadas del siglo XX, el cine como un instrumento, ya habla y significa a la sociedad en que se desarrolla. En el cine alemán, por ejemplo, a través de un hábil juego de luz y decorados geométricos, así como un uso refinado de las sombras y del blanco y el negro, se observa una propuesta con características muy particulares. En ella se encuentran los seres humanos y la concepción de cuerpo, en ambientes de *fuerzas misteriosas* y de *ultratumba*. La cinta El gabinete del doctor Caligari (1919) de Robert Wiene, nos dice de esos juegos cinematográficos, a la vez que de la búsqueda de valores en un submundo inquietante.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Diccionario del saber moderno. *El cine como lenguaje*. Ediciones. Mensajero. España. 1985. pág. 315.

En sentido plástico, las imágenes de esta cinta buscan el abandono de una interpretación eficaz. Su expresión está articulada por la contención y la rigidez de las formas compuestas de luz y oscuridad, creando así un modo de impenetrabilidad sobria que alude a un máximo de intensidad a través de la inmovilidad corporal del sujeto retratado.<sup>142</sup> En este sentido, el lenguaje corporal retoma y repite las caídas abruptas, las rupturas repentinas que hacen del filme un drama con alusiones inmateriales sobre la narrativa del cuerpo, y que en el filme aparecen como *demoníacas*. El resultado de la película y sus modos peculiares de representar al cuerpo, parece haberse formado como consecuencia de una sociedad en busca de sus valores sociales más profundos expuestas en un cine denominado *expresionismo alemán*.<sup>143</sup>

Este cine queda relacionado fuertemente a la fatalidad y la desesperación humana. En el despliegue de imágenes “los cuerpos deformes parecen estar vinculados con la muerte y las apariencias humanas exteriores e interiores deformes y contrahechas, creando así, una visión del mundo deformada por los padecimientos del

---

<sup>142</sup> *Íbidem*, pág. 316.

<sup>143</sup> Las reflexiones teóricas sobre *El expresionismo alemán* son extensas y muy variadas, nosotros lo revisamos desde los estudios de cine que lo observan después de la primera guerra mundial (1914) que frena la producción de películas en Alemania sacudida por la crisis económica. En consecuencia, se desarrolla un cine denominado *expresionismo*, cine que fue considerado durante mucho tiempo como *el gran cine alemán*. Inspirado en las búsquedas teatrales y pictóricas del mismo nombre y de la misma época, este cine elaboró toda una estética basada en hábiles juegos de luz, decorados geométricos, uso refinado de las sombras y del blanco y el negro, donde los hombres se hallan en un universo *mágico* habitado por fuerzas misteriosas, y donde los objetos ya no son cosas útiles sino la expresión de un mundo perturbador e inquietante. Los orígenes de este cine fantasmagórico y del inconsciente humano, así como su “temática desquiciada y de zigzagueantes senderos narrativos, tienen una fuente precisa: los relatos fantásticos de E.T.A. Hoffmann, tales como *El hombre de arena*, *El magnetizador*, *Los autómatas* y sobre todo la novela de *Los elixires del diablo*. La imaginería enfermiza, febril que engendra estos mundos fue constante en la literatura romántica alemana del siglo XIX, en el ámbito gótico inglés. Sánchez Biosca *op. cit*, pág. 42.

interior: el alma".<sup>144</sup> En la forma y contenidos la película advierte ya la glorificación del héroe germánico y la mística *sobrenatural* del caudillo.<sup>145</sup>

En filmes como "Die Niebelungen" (1923-1924) ó "Metrópolis" (1926) también se observan aspectos de la concepción de grandeza en la representación de la figura de los alemanes, dejando de manifiesto el antecedente ideológico y fortaleza de un cine que participa directa e indirectamente en el ascenso del nazismo al poder,<sup>146</sup> en la concepción germánica. También aspectos vinculados al divertimento público como la vida de noche y los cabaretes de la gran ciudad reciben un tratamiento sobre la modernidad nocturna en la representación. En El ángel azul (1930) de Josef Von Stenberg, queda plasmada la vida nocturna de una mujer de cabaret, (Marlene Dietrich) la vampiresa y mujer fatal alemana que vive del engaño y el dinero de sus víctimas. Aquí el cine revela un eminente carácter social y emotivo de los protagonistas, que además de los aspectos políticos mencionados, también nos dice de la representación de vidas humanas envueltas en la prostitución y los centros nocturnos de la Alemania de noche antes de la Primera Guerra Mundial.<sup>147</sup> Con una representación femenina en el entorno social y humano mucho más violenta que la representación norteamericana y posteriormente la mexicana respecto al tema de la prostituta.

---

<sup>144</sup> Íbidem, pág. 70.

<sup>145</sup> Íbidem, pág. 70.

<sup>146</sup> Íbidem, pág. 75.

<sup>147</sup> Íbidem, pág. 76.

El proceso de representación en el cine permite exponer ideologías, clases, sistemas políticos o submundos íntimos y privados, así como corrientes estéticas y periodos históricos. Así mismo, el medio permite exponer dinámicas sociales, traducidas a modas, festejos y prácticas corporales como el divertimento nocturno y las relaciones sexuales. De este modo las películas se vinculan a la realidad anímica y corporal de cada individuo representado y de cada ser humano que contempla una historia; sirviéndose del filme unas veces como receptáculo de identificación que atrapa sueños y aspiraciones, y otras como aculturación, educación emocional o reactivación y creación de mitos.

En este contexto, el cine permite incursionar en el análisis de nuevos tratamientos a viejos mitos como el referente a la *femme fatale*, así como a sus múltiples variantes a través de la representación. Un mito femenino que transitó el siglo XIX para recibir un tratamiento ya en *el cine como arte*,<sup>148</sup> pues en las primeras dos décadas del siglo XX, el cine ha desarrollado los recursos expresivos que le permiten reactivar a la *femme fatale* que siglos atrás había creado la doctrina católica y posteriormente reelaborado la literatura y la plástica decimonónica.<sup>149</sup> En este ascenso de la *femme fatale* al cine, como veremos, el tratamiento se comporta

---

<sup>148</sup> La referencia a esta frase corresponde al título del libro *El cine como arte* de Arnheim, en donde se analizan las especificidades estéticas del medio. En este contexto, el autor señala que el “auténtico realismo de la imagen cinematográfica ha producido hace poco sus resultados artísticos más asombrosos, no tanto por el hecho de exponer la crueldad del mundo físico – como lo hizo en la década de los veinte y de los cuarenta– como porque ha proporcionado una verdad nueva y tangible a los procesos más íntimos del pensamiento: las fantasías y recuerdos, el dominio sobre el tiempo y el espacio.” El cine ha respondido induciéndonos a caminar con más confianza por el precario terreno de la imaginación. Así la teoría sería errónea si se pudiera considerar arte una reproducción mecánica de la realidad hecha con una máquina.” En Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Editorial, Paidós Estética N°. 9. España-México 1990. p. 14.

<sup>149</sup> Erika Bornay, *op. cit.* pág. 385.

como un modo de reactivación de significados en cada sociedad, en donde también participa la representación cinematográfica mexicana con su propuesta de mujer fatal mexicana.

En el desarrollo de este personaje, desde y, a lo largo del siglo XVIII y XIX, la llamada *femme fatale*, aparece representada a través de una apariencia misteriosa, seductora y de voraz sexualidad que, según los estudios recientes, inquietaron y fascinaron a la sociedad masculina de esas épocas. Representaciones de la plástica y la literatura que encuentran una novedosa interpretación en el soporte expresivo, primero del cine norteamericano, para reanudar un mundo de imágenes en movimiento sobre las fantasías eróticas y sus resonancias sociales e históricas, que fundamentalmente inquietaron al mundo masculino.

Desde el año de 1900, escribe Erika Bornay, se registra la decadencia del mito de la *femme fatale* en la plástica y sus primeras incursiones en la mercadotecnia y la industria de la publicidad,<sup>150</sup> como también lo prefiguraban las vanguardias artísticas que analizamos líneas atrás, al incorporar el lenguaje persuasivo y publicitario a la búsqueda artística. Sin embargo dice Bornay, “el mito, demasiado reciente aún su recuerdo en la memoria para ser olvidado, iba a encontrar en un breve periodo de tiempo, otro espacio en el que volver a proyectar su fascinación”.<sup>151</sup> La naciente industria del celuloide iba a proporcionarle el marco y las atmósferas

---

<sup>150</sup> Íbidem, pág. 385.

<sup>151</sup> Íbidem, pág. 385.

adecuadas que la mercadotecnia le iba asignando.<sup>152</sup> El cine, incluso, mejor que la pintura va a ofrecer a un mundo más o menos mecánico, como lo habían visto las vanguardias, las imágenes creadas años atrás por los *decadentes* y los *simbolistas*.<sup>153</sup>

En este contexto, y a manera de marco referencial, observaremos brevemente los antecedentes de este personaje en el cine norteamericano, así como su tránsito a la cinematografía mexicana. Ello, con el propósito de revisar su configuración cinematográfica y sus primeras apariciones. En estas incursiones observamos que en las primeras dos décadas del siglo XX, el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos cinematográficos para reactivar a la *femme fatale* en las fórmulas y la experimentación vanguardista y posvanguardista<sup>154</sup> como lo mencionamos líneas a tras. Dicho esquemáticamente, como señala Sánchez Biosca:

...el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos en fórmulas prevanguardistas (la imagen perspectiva para su configuración de un espacio habitable, concepción teatral de interiores, borrado del montaje, concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercano a la literatura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y la novela contemporánea.<sup>155</sup>

De este modo, en el año de 1914 la imagen de las *star system* del cine norteamericano crea una exótica personalidad femenina, de rasgos árabes y de aires de princesa egipcia. Imagen que aparece rodeada de atmósferas y ornamentaciones orientales, representada

---

<sup>152</sup> *Íbidem*, pág. 385.

<sup>153</sup> Erika Bornay dedica cuatro capítulos en su texto para el análisis de las propuestas literarias y plásticas sobre la *femme fatale* en los *decadentes* y los *simbolistas*. No siendo el tema de este trabajo el análisis de la plástica del siglo XIX, el lector interesado en el tema podrá recurrir al texto de Erika Bornay. *Op. cit.*

<sup>154</sup> Sánchez, Biosca, *Op. cit.*, pág. 24.

<sup>155</sup> *Íbidem*, pág. 24.



por Theodosia Goodman.<sup>156</sup> En su primer filme A Fool there was (1915) la actriz es bautizada para la pantalla como *Theda Bara* que interpreta a una pérfida vampiresa que persigue sin piedad a sus víctimas, los hombres.<sup>157</sup> Después del filme Cleopatra en el año de 1917 es calificada como *la vamp*, la mujer fatal por excelencia. En 1918, es representada en una fotografía con ojos de mirada intensa, casi hipnótica, su larga cabellera se muestra como arma al levantarla con ambos brazos, dice Bornay, “imagen que trae a la memoria el óleo de *la mujer alga* (1895) de Thomas Millie Dow.”<sup>158</sup>

De entre estas referencias a la construcción de la *vamp* norteamericana, Alexander Walker comenta el cuadro de Philip Burne-Jones, presentado en 1987 en la exposición de verano de New Gallery de Londres, titulado *The Vampiro*, que muestra a una mujer pálida, de ojos magnéticos y un aspecto surreal.<sup>159</sup> La mujer aparece de blanco, con un espantoso resplandor verde y su víctima masculina yacía en un sofá a su lado, con el pecho desnudo cubierto de pinchazos y un cuerpo que parecía completamente desangrado.<sup>160</sup> Theda Bara adoptará estas atmósferas y poses corporales de un modo más teatralizado en una clara alusión a la *vamp* de la plástica prerrafaelista y al cuadro en mención que en su momento fue exhibido en los Estados Unidos.<sup>161</sup>

---

<sup>156</sup> Erika Bornay, *Op. cit.* pág. 390.

<sup>157</sup> *Íbidem*, pág. 390.

<sup>158</sup> *Íbidem*, pág. 390.

<sup>159</sup> Alexander Walkter. *Op. cit.* pág. 21.

<sup>160</sup> *Íbidem*, Pág. 21.

<sup>161</sup> *Íbidem*, pág. 21.

Estos son algunos de los elementos que van a constituir la tradición de la *mujer vampiro* en la representación cinematográfica de los Estados Unidos. Una imagen femenina que procedía de la fascinación decimonónica, y del mito religioso de la *femme fatale*. Una mujer enmarcada básicamente en el amor pecaminoso, el mundo nocturno y el alejamiento de Dios. Sugiere Alexander Walkter, que el cine norteamericano agrega un elemento trascendente en esta representación femenina: el concepto de *Sex appeal*, con el acento en *appeal* como un elemento positivo y moderno, quizá agradable y sensual como principio del *glamour*, por lo menos, dice el autor, hasta el juicio final.<sup>162</sup>

En esta configuración histórica de la enigmática *femme fatale* cinematográfica, en el año de 1931 en México, se filma la primera película sonora sobre el tema de la prostituta, hecha por el equipo humano y técnico importado de Hollywood.

La película Santa aparece como el primer filme sonoro sobre la referencia concreta y una variante de la *mujer pecado* pero *mexicanizada*. Punto de partida de la mujer nocturna propuesta para nuestro análisis, pues Santa, como veremos, este personaje así como las primeras protagonistas sobre el tema de la prostituta, no tiene las características de la *femme fatale* creada en la literatura y la plástica decimonónica, así como tampoco las características de la mujer fatal alemana y la *vamp* de los Estados Unidos como lo revisamos en nuestra introducción.

---

<sup>162</sup> *Íbidem*. pág. 22.

Con ello observaremos que Santa aparece en el escenario fílmico mexicano con referencias propias de la mujer mexicana, sin embargo, por el tratamiento cinematográfico y el tema de la prostituta, Santa es apreciada como una cinta que al parecer del doctor Aurelio de los Reyes se salía de la búsqueda nacionalista del cine del momento para incursionar en un cine que asimilaba las búsquedas modernas en la imagen. Al respecto De los Reyes comenta:

...Santa, la primera película hecha por el equipo técnico y humano importado de Hollywood por la *Compañía Nacional Productora de Películas*, sin embargo, no estaba dentro de esta línea (nacionalista)<sup>163</sup>; pocos son los elementos que conserva de la tradición cinematográfica nacionalista surgida con el triunfo del carrancismo. Hasta cierto punto, *Santa* significaba una ruptura: no encontramos en ella, por ejemplo, la preocupación paisajista, y es que tal vez se impuso el criterio de Antonio Moreno, del fotógrafo Alex Phillips y del adaptador Carlos Noriega Hope, que aunque había participado en la producción argumental muda compartía el anhelo de crear una obra ligada a la narrativa norteamericana.<sup>164</sup>

Párrafos más adelante De los Reyes comenta: “El melodrama no se desborda, camina dentro de los límites de la sobriedad; posee escenas emotivas influidas por el expresionismo alemán; hay secuencias logradas”.<sup>165</sup>

Debemos subrayar que no es el propósito de esta investigación destacar la influencia del cine norteamericano, ni el impacto de la *mujer vampiro* en la mujer nocturna mexicana, sin embargo, en el contexto general de la reactivación del mito de la *femme fatale* en el

---

<sup>163</sup> El agregado dentro del paréntesis es nuestro, pues el texto habla de la “línea nacionalista”, el Dr. De los Reyes se refiere a ello.

<sup>164</sup> De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano, (1896-1947)*. Editorial Trillas, N°. 10. Primera reimpresión, 1998, pág. 120.

<sup>165</sup> Íbidem, pág. 127.

cine, podemos relacionar coincidentemente la articulación del soporte expresivo de esta figura, desde las aportaciones experimentales de las vanguardias artísticas, el cine alemán y la influencia de éste en el cine norteamericano a través de la *mujer vampiro* y la *mujer caída*. Sin embargo, destacamos algunas influencias que en inicio de la representación de la prostituta, impregnan las primeras cintas mexicanas de la década de los treinta.

En esta revisión breve sobre la reactivación de esta figura en el cine, consideramos que Antonio Moreno y Alex Philips, como contemporáneos de los recientes hallazgos cinematográficos en Europa y los Estados Unidos, conocieron las puestas en escena sobre estas variantes de la *femme fatale* del cine alemán y norteamericano.<sup>166</sup> Es por ello que saliéndose de la búsqueda nacionalistas en que se encontraba el cine mexicano en las primeras dos décadas del siglo XX, según los estudios del Dr. De los Reyes, deciden realizar en imágenes sonoras, la segunda versión cinematográfica de la novela de Federico Gamboa, Santa<sup>167</sup> bajo la temática de la prostituta mexicana.

Para el año de 1931, en el contexto del México moderno en el que se da inicio con Santa al cine de prostitutas, la representación corporal y su narrativa aparecen inmersas en una cultura polifacética, cargada de signos de historicidad y nacionalismo, así

---

<sup>166</sup> Léase el texto de Alberto Cardín *Diablas y Diosas* en donde aparecen características diversas y variantes de la *femme fatale* en la cinematografía norteamericana. Alberto Cardín, *op. cit.*

<sup>167</sup> No es tema de la presente investigación rastrear el tránsito de la *femme fatale* desde el relato bíblico a la literatura y la plástica del siglo XIX, y posteriormente, al cine internacional y nacional. Sin embargo, aquí conformamos una línea argumental y contextual que nos permita articular la reactivación del mito *femme fatale* con la *mujer nocturna*, así como el paradigma paralelo al mito de la *mujer fatal* en la narrativa y escenificación que creará el cine mexicano de cabareteras.

como la convergencia de procesos sociales de toda índole que confluyen en la puesta en escena. Propuestas que se constituyen, para nuestros propósitos en un nuevo escenario en México para el viejo mito de la *femme fatale* a través de los filmes y sus personajes con las características propias de la sociedad mexicana.

## **Capítulo Segundo**

**Santa (1931): un nuevo escenario para un viejo mito**

## 1. Proceso y condensación corporal del México moderno

Enmarcados los acontecimientos en los años treinta y bajo la ideología nacionalista y moderna<sup>168</sup> con respecto a la cultura de los gobiernos posrevolucionarios, la película Santa (1931) de Antonio Moreno da inicio a un cine de mujeres sexuadas bajo un contexto cultural e histórico que plasma los significados del cuerpo humano en la cultura mexicana. Un cine que también aparece como paralelo en significados entorno al cuerpo femenino relacionados con el mito de la *femme fatale*,<sup>169</sup> desarrollado ampliamente en la literatura y la

---

<sup>168</sup> En cuanto a las orientaciones del Estado son múltiples los aspectos que articulan los conceptos de *nacionalismo* y *modernidad* en México, es por ello que en este trabajo destacaremos aquellos que dan un contexto al momento de la aparición de la película *Santa*, pero también los conceptos relacionados con las políticas de *abundancia* y *corrupción* como el de Miguel Alemán, desde el ámbito de los procesos que impactan la imagen de la *mujer nocturna* en el cine. En este sentido los conceptos de *nacionalismo* y *modernidad* quedan determinados en México por un centro rector de poder que propicia la producción artística desde los gobiernos posrevolucionario. Conceptos que inician y adquieren gran fuerza en la década de 1924-1934 bajo las propuestas de Plutarco Elías Calles. En este sentido Julieta Ortiz analiza las políticas culturales del Maximato y señala que “La orientación ideológica de estos regímenes pretendió que un conjunto de medidas y lineamientos confirieran un carácter nacionalista al arte, la cultura y la educación, controlando a la vez, y en cierta medida, los productos de estos quehaceres”. Políticas culturales que se establecieron de manera vertical. En el caso de Calles y los subsecuentes periodos, la administración se caracterizó por el empeño en continuar la reconstrucción y reestructuración del país a todos los niveles, desde la infraestructura urbana hasta la creación de instituciones bancarias, principal preocupación de los gobiernos posrevolucionarios: el objetivo prioritario del régimen era la modernización del país. *La modernidad* y *el nacionalismo mexicano* aparecen como dos procesos que se imbrican, en una especie de irrupción de vida cosmopolita mexicana cargada de historicidad y un nacionalismo cargado de modernidad. “En términos económicos la *modernidad* era entendida como la consolidación del sistema capitalista propio de la tradición liberal de los regímenes occidentales y del que es ejemplo paradigmático el vecino país del norte”. El Estado aparecía como rector de la vida económica, política y social que administraba la vida nacional en todos los ámbitos. Y el *nacionalismo* “a ultranza fundamentó las políticas y acciones del régimen, más como voluntad unificadora y necesaria que como fomento y búsqueda de una conciencia democrática y popular”. En términos políticos los logros del Estado son la consolidación del grupo en el poder a través de un regreso a lo propio. En Ortiz Gaitán Julieta. *Políticas Culturales en el régimen de Plutarco Elías Calles y en el Maximato. Arte y Coerción Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*. Instituto De Investigaciones Estéticas. UNAM. 1992, pp. 193-196.

<sup>169</sup> Nuestra idea de *mujer nocturna* y su construcción idealizada de *mujer fatal* del cine mexicano se articula como reactivación y paralelismo del mito de la *femme fatale*. En este sentido desde la conformación como mito de feminidad desde la literatura y la plástica en el siglo XIX, Erika Bornay hace una revisión de esta mujer desde los conceptos decimonónicos. Escribe que “la mujer fatal es una figura de mujer que aparece como respuesta a la mujer ociosa reflejada en los trabajos de Michalet Ruskin y Augusto Comte entre otros”. Más adelante subraya que en el siglo XIX estos autores construyen un tipo de mujer inmaterial muy cerca de

plástica de la cultura decimonónica. Un cine sobre la prostituta mexicana sintetiza múltiples procesos y signos de la sociedad mexicana, y que en un principio inicia con una fuerte carga de moralidad y de sufrimiento, haciendo énfasis en la culpa católica a través del cuerpo femenino como el principal elemento del debate.

Con fuertes signos cristianos, como un modo de vigencia espiritual de la religión católica en México, Santa aparece como resultado de procesos diversos sobre la conformación de la corporeidad en México. Procesos que se articulan desde las antiguas concepciones sobre la corporeidad prehispánica y su cambio violento a las formas de asumir la corporeidad en el México asimilando lo europeo. Así como reminiscencias de la tradición provinciana y sus maneras de vincularse a la modernidad citadina. Aspectos en tensión permanente que forman parte del escenario inédito para la reactivación del viejo mito teológico de la mujer pecado en el cine mexicano.

En este contexto, desde la pantalla, esta primera prostituta, condensa en imágenes sobre el cuerpo y su narrativa, aspectos

---

lo divino, “cuya principal función es ostentarla como protectora de la familia burguesa y el colmo de la feminidad.” En estas circunstancias el concepto de *femme fatale* se va configurando entre la interacción de la literatura y la plástica hasta aparecer como la antítesis de esa mujer. En la novela *A Rebours* (1884) de J. K. Huysman, cita Bornay, se ofrece una descripción de los rasgos físicos y psicológicos del personaje de *Salomé* pintado por el artista francés Gustave Moreau. Descripción a la que regresaremos más adelante con Bram Dijkstra En la descripción la joven y bella hija de Herodías se perfila como aglutinadora de todas las características de la mujer que más adelante recibirá el apelativo de *fatale*. La cita dice: “No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Elena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca”. Desde este sentido de feminidad sexuada y perturbadora es que retomamos el mito de *femme fatale* y observamos un modo de mexicanización en el cine mexicano que da inicio con Santa. En Erika Bornay, *Op. cit.* pág. 113.



históricos que remiten lo mismo a características religiosas que esquemas de pensamiento académico heredados de siglos pasados en la sociedad mexicana. Así mismo, la cinta marca el inicio de la proliferación de la imagen femenina en los medios de cobertura amplia que comienzan a consolidarse en la ciudad mexicana en las primeras décadas del siglo XX.

Con una clara alusión a plasmar y recrear en imágenes las experiencias sexuales como licenciosas Santa, la protagonista, entra en el mundo de la prostitución como consecuencia de diversos aspectos éticos, morales y tradicionales que la narrativa cinematográfica otorga a la representación del cuerpo en el filme. Pues en un principio, el personaje provinciano, comienza su vida de prostituta tras el engaño y el abandono del hombre ciudadano y civilizado. Exposición en imágenes que lo mismo nos permite observar la moral y costumbres provincianas, que la modernidad citadina y sus concepciones de moralidad y *civilidad*<sup>170</sup> de principios del siglo XX en México. Aspectos que convergen e interactúan de diversas formas entre los personajes y los comportamientos llevados a acciones físicas e imágenes del cuerpo.

En este contexto, desde Santa en el año de 1931 hasta las películas de mediados de la década de los cincuenta, el problema del

---

<sup>170</sup> Como analiza Carlos Monsiváis, el concepto de *modernidad y civilidad* aparecen emparentados con las actitudes de imitación hacia lo extranjero, pues la civilidad mexicana se viene gestando desde el porfiriato a través de una exigencia sistematizada de privilegios de las clases altas. En el mismo texto Monsiváis hace referencia a José Vasconcelos quien observa estas actitudes de *modernidad y civilidad*, tanto en la cultura, el capital y al poder, como pertenecientes a grupos, a la vez que procesos reducidos a prendas de lujo y su uso. En este contexto aparecen puntos subrayado por Monsiváis de los cuales destacamos los siguientes: a) “Imitación de la cultura francesa o inglesa como requisito de sobrevivencia (acceso a la civilización). Creencia internalizada, en la copia a ultranza como recurso para reconocer y asimilar la época moderna y b) Fe en la ornamentación como signo de civilización y cultura. Carlos Monsiváis, *Op. cit. Notas sobre la cultura en México en el siglo XX*. En *Historia general de México*. pág. 138.

cuerpo femenino condensan aspectos culturales, comerciales o religiosos de los mexicanos. Pero como lo observaremos, estos procesos revelan lo mismo cuestionamientos hacia el orden moral y religioso, que conductas extranjeras, modernas y ciudadanas que aparecen en los personajes hombres y mujeres vinculados a los prostíbulos y la vida nocturna que exponen los filmes.

Los procesos revelan conductas acentuadas por desinhibiciones y prácticas sexuales entre prostitutas y hombres en los centros nocturnos, cuyos finales fatídicos son producto, unas veces de *transgresiones y prohibiciones*<sup>171</sup> religiosas y al orden social y otras como parte la vida violenta ciudadana que convergen en la moral de la época. Desde Santa ya aparece esta convergencia de procesos, pues la protagonista propone un cúmulo de sensaciones experimentadas en la juventud, que anuncian la sexualidad como signo de bajas pasiones. Imágenes que señala el pensamiento conservador como parte de ese universo femenino de maldad que propone la moral social, pero también asociadas al mito religioso católico y a la figura de la *femme fatale* que revisamos. Representaciones cinematográficas que, como veremos, permean el concepto de prostituta en relación con la mujer mexicana.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Bataille en la idea de *transgresión y prohibición* analiza la libertad sexual afectada por límites, al que dice debemos dar el nombre de *prohibición*. Así conductas como la sexualidad o la desnudez son objeto de prohibición y regulación que no deben ser *transgredidas*. Conductas que deben ser generalmente observadas. George Bataille *Op. cit.* pág. 73.

<sup>172</sup> Como observamos hay una fuerte vinculación de los relatos bíblicos como antecedentes del mito de la *femme fatale*. Pues Erika Bornay al analizar esta figura estudia que la conformación del mito tiene su origen en otro mito fundador: el de Adán y Eva. Bornay escribe: “la versión trasmutada de esta leyenda surge en un *Midrás* (En el Talmud, *Midrás* equivale a investigación a hermenéutica y también a exégesis no literal de la Biblia) del siglo XII, en donde Lilith, diablesa de origen babilónico y parte de la demonología hebraica, aparece como la primera compañera de Adán. Una esposa que predeciría a Eva, pero que, a diferencia de esta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de inmundicias y sedimentos”. Párrafos más adelante

Estas prácticas encarnadas en Santa, van a configurarse desde aspectos muy diversos que convergen en la imagen, desde conductas de imitación a lo extranjero como parte de la asimilación del siglo XIX hasta aspectos de la provincia relacionados con la tradición mexicana<sup>173</sup> como la sumisión y la abstinencia hacia las maneras de asumir el cuerpo en la mujer. El filme también nos permite observar, actitudes de un país en vías de desarrollo, pero que también interactúan con elementos indígenas y negroides que integran la idea de lo femenino en el cine, cargando el cuerpo de significados paganos y pecaminosos.

En este sentido, observamos que la conformación de significado entorno a la configuración del cuerpo en México de principios de siglo, emerge con conductas relacionadas con la época pasada, básicamente con lo español, el Porfirismo del siglo XIX en México y la influencia norteamericana de las primeras décadas del siglo XX. Sobre estos aspectos Roger Bartra en su texto Anatomía del mexicano<sup>174</sup>

---

Bornay dice que en algunas representaciones de Lilith ésta aparece como una figura femenina alada y de larga cabellera. En otras, su cuerpo desnudo termina en cola de serpiente. En el *Zohar* (el “libro del esplendor” de enseñanzas judías) y en diversa fuentes se le denomina Lilith la ramera, la perversa y la falsa e, incluso, la negra. Características físicas y del interior humano que se la adhieren a Eva, como un paralelismo femenino para culparla de los males y desvíos de Adán en el relato bíblico. Erika Bornay, *Op. cit.* pág. 26.

<sup>173</sup> En el concepto de tradición en México nos referimos a los orígenes de las tradiciones mexicanas a partir del choque de culturas entre los antiguos mexicanos y los españoles, y la consecuente victoria de los conquistadores que trastornará toda la cosmovisión del mundo indígena; transformándolo radicalmente en dominación política y religiosa, así como de manera gradual e irreversible sus expresiones simbólicas ligadas a los usos del cuerpo humano como síntesis del universo. Concepciones básicas que analiza Alfredo López Austin en su texto *Cuerpo humano e ideología* sobre el cuerpo y su articulación cosmogónica con la agricultura en Mesoamérica. Así mismo como choque de culturas e inicio de un conflicto cultural con las concepciones de cuerpo cristiano que llegan hasta la primera mitad del siglo XX en México. Un conflicto y su asimilación del mundo y el origen del hombre que desemboca en la identidad cultural, que el mestizaje del México moderno parece haber resuelto y que la imagen de la mujer nocturna del cine refleja desde la pantalla. En López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tomo 1. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Serie Antropológica N°. 39, 1989, pág. 411.

<sup>174</sup> Roger Bartra, *Op. cit. Anatomía del mexicano*, pág. 12.

subraya lo siguiente con respecto a esta ideología traducida en comportamiento del mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX. En la modernidad nacional, escribe Bartra, se desarrolla una infraestructura de gran ciudad y la formación de la cultura con rasgos sociales de todo tipo: grandes edificios, carreteras, trenes, industrias y, por supuesto una vida nocturna, (que acentúa y refleja los problemas del naciente capitalismo mexicano) pero a la vez, bajo una dependencia económica e ideológica, con respecto a Europa y los Estados Unidos de Norteamérica.<sup>175</sup> "Todo ello sin perder de vista los recursos espirituales acumulados en treinta siglos de historia".<sup>176</sup>

Actitudes, agrega, que traen consigo un segundo estadio: la sociedad moderna se siente conformada por un legado étnico, básicamente con rasgos criollos, mestizos e indígenas que llegan a concentrarse en la gran ciudad con aspiraciones universales y cosmopolitas como principios estéticos y políticos de un nacionalismo mexicano en vías de consolidación y de su identidad nacional.<sup>177</sup> Lo anterior, sin perder de vista que la modernidad mexicana y su proceso nacionalista integra en esa pluralidad una ética y una moral costumbrista, todavía con tintes muy acentuados de colonia española y francesa, pero que al mismo tiempo ya *se piensa y se siente* también vanguardista con respecto a la cultura y la infraestructura urbana.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Íbidem, pág. 14.

<sup>176</sup> Íbidem, pág. 15.

<sup>177</sup> Íbidem, pág.16.

<sup>178</sup> Íbidem, pág. 56.

Sin embargo, como podemos observar, dentro de los elementos relevantes en la modernidad mexicana, están también las ideas que se advierten como progreso en México: desarrollo, cosmopolitización, industrias, dinero, modas y vida nocturna que también impregnarán la imagen femenina del cine. Procesos que simultáneamente revelan otro rostro de la gran ciudad: la descomposición social traducida en pobreza, falta de oportunidades de superación y educación, así como los problemas de prostitución en las mujeres de las clases bajas asentadas en la periferia de la gran ciudad que también forman parte de la modernidad mexicana.<sup>179</sup>

Como observaremos en las películas de los años treinta, de estos procesos sociales y submundos citadinos, como parte del México moderno, es desde donde el cine de mujeres nocturnas inicia la representación y búsqueda de historias particulares y colectivas. Aspectos que ya aparecen en Santa, pues en la cinta, los primeros personajes femeninos emergen como prototipos citadinos que interactúan con la realidad social, y sus temáticas e historias se desarrollan fundamentalmente, como veremos, en estructuras melodramáticas<sup>180</sup> que responden a la ideología del mexicano.

Sin embargo, con Santa, la *civilidad* que propone Bartra, como parte también de ese México moderno, aparecerá en los filmes como un discurso de clase y cosmopolita que trasciende, no sólo con

---

<sup>179</sup> Íbidem. pág. 57.

<sup>180</sup> El género cinematográfico de mujeres de cabaret y nuestra *mujer nocturna*, adoptarán el melodrama como estructura fundamental de exposición de sus historias. En nuestro apartado *La integración del género* de este mismo capítulo, haremos las definiciones pertinentes sobre el *género cinematográfico y el melodrama*, estructura dramática fundamental de la *mujer nocturna* que estudiamos, pues como analizaremos, éste es un género que se adapta al tema de la mujer mexicana, su historia y el mundo nocturno con características peculiares.

modelos racionales de estudio e imitación, sino que también como tensión dramática y contenido temático a través de la exposición del cuerpo y su conducta en las películas. La *civilidad* en relación a las narrativas corporales de la mujer nocturna cinematográfica, convertirá a las mujeres, unas veces como decadentes y miserables y otras como incivilizadas y deshonestas frente a la clase sociales adinerada y la moral de la época.

En estas imágenes cinematográficas, al igual que en el contexto social, los discursos médicos, psicológicos o del derecho, sus normas y legislaciones, serán también parte relevante de los reguladores en torno al control y formas de vigilar y censurar las expresiones públicas y privadas del cuerpo femenino. Estos discursos científicos en el cine, a través de la imagen del cuerpo masculino, aparecen como parte de esa *civilidad* propuesta en la modernidad. El primer ejemplo nos lo proporciona Marcelino, el militar que seduce a Santa. Conducta, apariencia corporal y oficio que se manifiesta a través de su actitud y aspecto físico rígido y arrogante, pues el militar exhibe, lo mismo grados jerárquicos que disciplinas militares como parte de un entrenamiento, adiestramiento y control corporal. Expresiones y conductas que desde la imagen masculina en el cine, ya observan y regulan los comportamientos individuales y colectivos de los individuos hombres y mujeres.

Sin embargo, estos aspectos, aparecen relacionados con la sexualidad y el erotismo de la prostituta, así como con conductas patológicas, delictivas, incivilizadas e instintivas. Conductas, comportamientos y formas de exhibir al cuerpo que como veremos,

también son reguladas desde las normas a través de jueces, médicos o abogados que participan dentro de las películas, lo mismo que en el orden social. En este contexto, en los primeros filmes como Santa (1931), La mujer del puerto (1933) y en La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard se percibe en la imagen cinematográfica, que el triunfo del pensamiento civilizado, se observa a través de la imagen del cuerpo educado, medido y bien vestido. Así, doctrinas de pensamiento que permean la época de los años treinta como el Positivismo en México, también encuentran un reflejo a través de la narrativa y representación cinematográfica, al igual que sus formas de control moral y social sobre la mujer sexuada.

Esta imagen de civilidad así como su expresión corporal, se puede observar en los filmes a través de la motivación por el lujo y el despilfarro. Pues conductas como el orgullo, la histeria o el disimulo en los personajes modernos de los filmes, fundamentalmente hombres pero también mujeres, son las que entran en permanente tensión con las prostitutas. Expresiones masculinas que se manifiestan en comportamientos de posesión y consumo de las mujeres por parte de hombres ricos que pretenden sacarlas del oficio de la prostitución o consumir de ellas. Una moral civilizada que se deja ver arrogante y decadente, pero también como manifestación de la identidad personal de una clase social. Una moral civilizada que también contrasta con los requerimientos sofisticados de medida y educación impuestos por el orden social de clase.

En los filmes esta imagen del hombre educado, bien vestido y civilizado, al igual que las mujeres de clase alta, se advierten, como

el ejercicio de un alejamiento de la superstición y de las conductas sexuales y sensuales del cuerpo. También los personajes femeninos, pero básicamente los masculinos toman distancia sobre las creencias sobre la superstición para proponerse como objeto central de la especulación del pensamiento educado. Las imágenes de estos personajes hombres que acompañan a las prostitutas en los filmes, encarnan el saber académico del México de los años treinta, y desembocan en las configuraciones del hombre, bien vestido e ilustrado: el juez, el investigador el médico, el abogado o el militar, que progresivamente ocupan el lugar del ordenador social a través del uso del pensamiento racional denominado Positivismo.<sup>181</sup> Una imagen mesurada que como analizaremos en las películas contrasta con la mujer nocturna relacionada con el mal católico<sup>182</sup> y como tensión dramática y reivindicación de la mujer.<sup>183</sup>

En lo fundamental, comenta Alfonso Reyes, estos hombres estudiosos de las ciencias humanas aparecían a finales del siglo XIX y principios de XX en México como personajes sociales, que cuidaban sus actitudes y compostura públicamente, haciendo referencia en

---

<sup>181</sup> Es claro que este pensamiento explicativo trajo consigo una novedosa imagen para los hombres de ciencia que el cine de la *mujer nocturna* involucra en sus personajes masculinos, que también ambulan los centros nocturnos en busca de la prostituta o de la cabaretera. Una imagen de sexualidad que se traduce en los filmes como escribe Elena Urrutia, en problemas de autoridad y represión para hombres y mujeres como principios de regulación social. En este contexto, el pensamiento racional en México denominado *positivismo* dice Antonio Caso, formó una generación de hombres ávidos de bienestar material, celosos de su prosperidad económica que durante años colaboraron con la obra política y social de Porfirio Díaz. En este mismo sentido Alfonso Reyes subraya, que en esencia los *positivistas mexicanos* tenían miedo de la evolución y la transformación, pues el *positivismo* como doctrina filosófica pasaba a convertirse en doctrina política; instrumento ideológico del cual se servía una determinada clase social adinerada para justificar sus prerrogativas. Alfonso Reyes citado por Zea, Leopoldo. *El Positivismo y la circunstancia mexicana*. Lecturas Mexicanas N°. 81. Fondo de Cultura Económica. SEP, pág. 30.

<sup>182</sup> Urrutia, Elena. *Imagen y realidad de la mujer*. Editorial Diana. Sep Setentas Pág. 20.

<sup>183</sup> Muchenbled, Robert. *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Fondo De Cultura Económica. Segunda edición. 2002. pág. 242.



cada momento a su educación y costumbres *civilizadas*.<sup>184</sup> Esta actitud la observaremos tanto en los filmes como en el orden social, pues esta imagen protagoniza diversas conductas: desde el comercio sexual con prostitutas jóvenes como en la película Santa hasta el cuidado de los *códigos de la decencia* y moderación a través de reglamentos, leyes y códigos de control moral y censura cinematográfica.

La imagen de estos hombres y mujeres de clase, tanto en los filmes como en la sociedad previenen y procuran evitar los gestos desmesurados y brutales propios de las clases bajas y de las mujeres nocturnas, conductas que aparecen como manifestaciones corporales intempestivas y bajas. En el ámbito social como en el cinematográfico, estos procesos hacen necesario el control y la regulación para formar personas de calidad, capaces de hacer un buen papel moral en público, como lo podremos observar a través de las estructuras dramáticas de los filmes, pero también constituyen el principio de la censura y la regulación de las expresiones corporales y artísticas en el orden social a través de manuales de urbanidad y catecismos.

Estas nociones de cuerpo civilizado en México, aparecen conformadas y dirigidas hacia una cultura de imitación y dependencia de lo extranjero. Pues desde la colonia española hasta el Porfiriato como señala Carlos Monsiváis, la nación no sólo importó tecnología de trabajo y de guerra, sino que también perfumes y conductas aristócratas: las delicadezas de la moda y las actitudes de una moral pequeño-burguesa que se van incrustando a la reserva moral y

---

<sup>184</sup> Zea, Leopoldo. Íbidem, pág. 36.

espiritual de los mexicanos. Al respecto Monsiváis comenta:

Es “la imitación de la cultura francesa o inglesa como requisito de sobrevivencia (acceso a la civilización) creencia internalizada en la copia a ultranza como recurso para conocer y asimilar la época moderna” y agrega que aparece en la época una “fe en la ornamentación como signo de civilización y cultura”.<sup>185</sup>

En México, desde finales del siglo XVIII hasta el XX, la gran ciudad se convirtió en centro rector y productor de conductas diversas: prácticas sociales, reminiscencias rituales y religiosas, así como todo un conjunto de actitudes abiertamente identificadas con la herencia española, la actualidad francesa y el capitalismo de los Estados Unidos.<sup>186</sup> Aspectos que se cristalizan en la representación cinematográfica y la narrativa del cuerpo y que se sintetizan en la vida nocturna de la urbe. En este contexto de articulación, asimilación y dependencia de épocas con respecto a la corporeidad en México, las escenas de sensualidad y transgresión de la mujer nocturna también encuentra su fundamento en los procesos históricos de choque y asimilación entorno al cuerpo en México. Pues en la articulación de procesos conformados en siglos y épocas distintas, éstos contribuyen a la diversidad y arraigo de conceptos para la representación cinematográfica. Choques y coaliciones culturales que configuran la noción de cuerpo del mexicano y que participan en las maneras de asumir y valorar la corporeidad en el orden social y en el cine.

---

<sup>185</sup> Carlos Monsiváis, *Op. cit.* pp. 1390-1392.

<sup>186</sup> *Íbidem*, pág. 1392.

En este contexto, sintetizamos en nuestro siguiente apartado algunos elementos de choque de una cultura ancestral pero que se incrustan radicalmente en las nociones corporales del México moderno. Aspectos históricos que tienen que ver con el cambio e imposición de antiguas concepciones corporales del México prehispánico y su tránsito violento a las concepciones corporales de la Nueva España. Nociones europeas sobre el cuerpo humano cuyos significados entran en conflicto con el México precolombino y cuyos resultados se incrustan de peculiar manera en la asimilación y significación corporal de lo mexicano. Es en este contexto que revisaremos brevemente el cambio abrupto del cuerpo mesoamericano a las concepciones del cuerpo que trae consigo el catolicismo y sus formas de valorar en el orden social la corporeidad, y de ahí sus repercusiones en la representación y narrativa cinematográfica.

## **2. De la visión cosmogónica del cuerpo a la interiorización de la culpa**

Como parte de la herencia espiritual y moral referente al concepto de cuerpo impuesto en la Nueva España y que alcanza su base moral y espiritual en el México moderno, destacan aspectos históricos relevantes para la asimilación del concepto de cuerpo desde la visión católica. Pues en México, el choque de culturas entre el mundo mesoamericano y el europeo provocó un sincretismo y conflicto cultural que aún está presente en el periodo histórico que estudiamos. Conflicto en las concepciones corporales vigentes a través de la aceptación y validez de la religión católica y sus nociones

corporales de moralidad. Conflicto que desemboca en la diversidad de culturas e identidades que el mestizaje del México moderno y nacionalista da vigencia en sus *representaciones simbólicas*, como el problema y análisis sobre el cuerpo en el cine que aquí observamos.

En relación a la asimilación de las concepciones europeas en torno a las prácticas corporales en México, los estudios revelan que a la victoria de los españoles, sobre el imperio azteca, vino inmediatamente el trastorno del mundo indígena, transformando radicalmente las tierras en régimen de propiedad, así como en dominación política y religiosa.<sup>187</sup> Seguidamente, las expresiones simbólicas del indio mexicano, como las manifestaciones culturales del cuerpo y su visión cosmogónica, fueron sacadas de su contenido agrícola. La concepción de cuerpo de los antiguos mexicanos, bajo la conquista del español dejó de ser imagen mítica y cosmogónica del universo para convertirse en un cuerpo cubierto provisto de *malicia* y *pecado*.<sup>188</sup>

Nociones sobre el cuerpo que propiciaron un cambio violento en el indígena mexicano, pues el cuerpo en Mesoamérica antes de aparecer la noción de pecado, era síntesis e imagen del cosmos, como analiza Alfredo López Austin en su texto Cuerpo Humano e ideología,<sup>189</sup> y partes del cuerpo como el ombligo<sup>190</sup> marcaban

---

<sup>187</sup> Alejandra Moreno Toscano, *Op. cit. Historia general de México. El siglo de la conquista*. Pág. 317.

<sup>188</sup> *Íbidem*, pág. 318.

<sup>189</sup> López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología*. Universidad Nacional Autónoma de México. pág. 412.

<sup>190</sup> En lengua náhuatl la palabra México significa “en el ombligo de la luna”, sin duda como referencia a esta visión cosmogónica de los antiguos mexicanos en sus concepciones sobre el cuerpo humano. Del texto *Historia del nombre y la fundación de México*. En Tibón, Gutierre. *El ombligo como centro erótico*. Lecturas Mexicanas N°. 16, 1984, pág. 7.

concepciones muy distintas a las del español. Pues mientras para el europeo el ombligo<sup>191</sup> aparecía como una parte a cubrir, para el hombre mesoamericano, éste era “el centro del cuerpo, concebido como punto de distribución de conductos hacia todo el resto del organismo”.<sup>192</sup> Los conquistadores europeos veían en ello, como en la gran mayoría de las partes del cuerpo semidesnudo, muestras de pecado católico y ritos paganos<sup>193</sup> necesariamente de ocultamiento público para los nuevos pobladores de América.

En nuestro ejemplo del ombligo y los distintos significados que se le atribuyen en ambas culturas, el ombligo en la concepción mesoamericana era “la parte del cuerpo que ligaba al individuo con el sitio de sus funciones sociales más importantes, pues las secundinas del recién nacido eran enterradas, si era varón, en el campo de batalla, y si hembra, junto al fogón de la cocina.”<sup>194</sup> Esta concepción, como señala López Austin, conecta los grandes centros del pensamiento. En esta fisiología, las conexiones eran las que se repartían y ubicaban en el corazón, la cabeza y en el hígado; “su armonía daba lugar al raciocinio recto”<sup>195</sup>. Mientras el corazón coordinaba las funciones de los otros centros. “en la cabeza se encontraban los principales órganos de relación”<sup>196</sup>, y en el hígado se

---

<sup>191</sup> Hemos tomado el ejemplo del *obligo* porque también el *Código Hays* referente a la censura cinematográfica en los Estados Unidos censurará la exposición de esta parte del cuerpo en la imagen femenina, como lo veremos más adelante.

<sup>192</sup> Alfredo López Austin, *op cit.* pág. 413.

<sup>193</sup> *Íbidem*, pág. 415.

<sup>194</sup> Revista *Artes de México* N° 69. *La concepción del cuerpo en Mesoamérica*. López, Austin. Alfredo. pág. 36.

<sup>195</sup> *Íbidem*, pág. 36.

<sup>196</sup> *Íbidem*, pág. 37.

producía la alegría, el placer el valor, la cobardía, la ira el aborrecimiento,<sup>197</sup> y “se pensaba que un hígado unificado producía buenos sentimientos y pasiones positivas”.<sup>198</sup>

Como analizaremos más adelante, en el México moderno los segmentos corporales como la cabeza, el corazón y las partes bajas del cuerpo tomarán otros valores desarrollados bajo las concepciones del mundo occidental asimilado en México. Como muchas culturas del mundo, incluyendo la prehispánica y la cristiana, los antiguos mexicanos también se basaron en una dicotomía de opuestos complementarios. En los mesoamericanos las aguas impulsaban la visión simbólica de la mujer, la tierra, la preñez, la germinación, la humedad, la oscuridad, la guarda de la riqueza,<sup>199</sup> y en el lado y tiempo opuesto, dice López Austin

...se destacó el vínculo entre la figura del varón, la impregnación, la sequedad, la luz, el cielo, el disfrute de la riqueza y la vida. Dualidad en relación permanente con los ciclos de la tierra. En estas concepciones de cuerpo cosmogónico es vital la importancia de la agricultura, pues ésta se conformaba en un símbolo que cargaba de significados la vida mesoamericana: el ciclo vital del maíz era la transformación del gran arquetipo del ciclo universal de la vida y de la muerte.<sup>200</sup>

A diferencia de la concepción católica que trajeron los españoles. La idea de la muerte en los antiguos mexicanos, era parte de un ciclo, López Austin escribe:

---

<sup>197</sup> *Íbidem*, pág. 37.

<sup>198</sup> *Íbidem*, pág. 37.

<sup>199</sup> . Alfredo López Austin, *op cit.* pág. 275.

<sup>200</sup> *Íbidem*, pág. 277.

El camino a la región de los muertos permite comprender el significado de la breve existencia en el más allá. La entidad anímica iba descendiendo por los nueve pisos del inframundo sufriendo las penas que le limpiaban de las adherencias de su vida terrena. Al llegar al último de los pisos, tras cuatro años de travesía, la entidad, como individuo se perdía por completo. Como el corazón del maíz, como los corazones de todas las criaturas, el corazón del hombre volvía al gran depósito subterráneo tras ser limpiado de su historia. El corazón limpio era elevado de nuevo hasta el cielo más alto y desde allí los dioses lo reciclaban al formar a otro ser humano.<sup>201</sup>

La imaginación europea especuló, rápida e insistentemente sobre los temas de lo extraño a través de la idea de lo pagano. La visión del cuerpo se fue asociando con la noción del *mal* y el *demonio*. El sincretismo se dirigió y encarnó en el cuerpo. Prácticas como ritos y danzas, después de la conquista, se redujeron a problemas de colonización, evangelización y poder político.<sup>202</sup> La concepción de cuerpo católico inicia en los mexicanos un nuevo y lento impulso moralizador que trasciende al México de los siglos posteriores a la conquista y que impregna de significados las concepciones y representaciones corporales del México moderno.<sup>203</sup>

Las prácticas como las ceremonias agrícolas a las deidades indígenas se fueron reduciendo a prácticas *evangelizadoras* o

---

<sup>201</sup> *Íbidem*, pág. 387.

<sup>202</sup> Muchenbled, Robert, *Op. cit.* pág. 87.

<sup>203</sup> Múltiples de nuestras mentalidades y de nuestros comportamientos en torno a las concepciones del cuerpo humano se concibieron en la Edad Media, y aunque han experimentado diversos cambios y características propias de cada cultura que han abrazado el cristianismo como doctrina, aún predomina esa ideología del cuerpo reprimido, glorificado, exaltado y rechazado desde la concepción cristiana. Sobre estas concepciones Jacques Le Goff escribe: "...desde el triunfo del cristianismo en los siglos IV y V éste aportó una *cuasi revolución* en las concepciones y en las prácticas corporales. Y luego, porque la Edad Media aparece, más que cualquier otra época –incluso si decidimos que termina a finales del siglo XV–, como la matriz de nuestro presente. Sobre estos aspectos véase en Le Goff, Jacques y Truong Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Ed. Paidós, Barcelona España México, 2005. Pág. 29

*pecadoras*.<sup>204</sup> El cuerpo en la concepción europea quedaba asociado a los conflictos teológicos de lo moral e inmoral. La nueva visión teológica sobre los significados del cuerpo y su interiorización en los indios llevaba consigo también la redefinición del lugar de los sentidos. Según la cual, sentidos como el de la contemplación a través de la vista mantienen una relación más cercana con lo divino, a diferencia del resto del cuerpo que será cubierto y que tendrá *asociaciones pecaminosas*.<sup>205</sup> "Los cuerpos semidesnudos de los indios comenzaron a cubrirse para *moralizar el espíritu*, los sentidos y la *carne pecadora*".<sup>206</sup>

Desde ese momento, el hecho de que la desnudez, y más enfáticamente, la desnudez de la mujer pudiera tener asociaciones *diabólicas*, no sólo era una profesión de la fe, sino que su presencia física y su imagen inquietante encarnaba el mito del pecado original desde la visión católica. Mito que como analizaremos, también constituye el punto de partida de la *femme fatale* y sus vínculos con la idea del mal que porta la mujer a través de la doctrina católica impuesta en México.

En la América descubierta, el cuerpo femenino entra rápidamente en sospecha, pues se concebía la vigencia de la idea teológica de que la mujer y su imagen de seducción al hombre, pudiera ser *demoníaca*. Pues el hecho respondía al mito fundador de Adán y Eva. Las nuevas concepciones del cuerpo sobre las bases de un modelo racionalizado emprenden la domesticación del cuerpo

---

<sup>204</sup> *Íbidem*, pág. 88.

<sup>205</sup> *Íbidem.*, pág. 89.

<sup>206</sup> *Íbidem.*, pág. 89.



mesoamericano. Partes del cuerpo como el ombligo, la cadera, los pechos de la mujer o zonas que se consideraban *peligrosas* ante los ojos del español, también inician su camino hacia los estigmas y significados sociales en el México colonial hasta el moderno.

El dominio, la medida y la *civilidad*, aparecerán en lo sucesivo, en relación permanente con los modelos de comportamiento europeo como lo revisamos en el apartado anterior. Pero también, convirtiendo al cuerpo del mexicano en un sincretismo de conductas y concepciones amalgamadas desde múltiples procesos sociales y momentos de la historia del mexicano que convergen en la idea e imagen del cuerpo.

Así la Nueva España emprende la transición del pensamiento agrícola y cosmogónico del cuerpo hacia un modelo teológico y neoplatónico del cuerpo humano. Las ideas de contaminación moral y de pecado, de reprobación en torno a expresiones y prácticas corporales, de patologías y castigos divinos, así como las de culpabilidad, entre otras, comienzan a circular rápidamente en el México colonial y se extienden hasta el México moderno de los siglos XIX y XX. Las nociones cosmogónicas de una cultura agredida violentamente fueron cediendo paulatinamente ante la idea del *bien* y del *mal* católico. Pues como sugiere la doctrina católica, el demonio está asociado directamente con la imagen y conductas del cuerpo, básicamente del cuerpo femenino.<sup>207</sup>

Los preceptos masculinos también inician su camino moralizador y regulador junto con las ideas de vigilancia, indispensables para el

---

<sup>207</sup> *Íbidem*, pág. 90.

control de un ser que desde el origen del hombre, según las sagradas escrituras, aparece como imperfecto y profundamente inquietante como lo es la mujer.<sup>208</sup> El pecado aparecerá, según los catecismos como el de Jerónimo Ripalda<sup>209</sup> elaborados en México, como un enemigo interno, que desde el interior del cuerpo vigila los pensamientos y las acciones, fundamentalmente de la mujer.

Principio católico, que en términos históricos, forma parte de la integración de un proceso del universo femenino que se prefigura en el mito fundador de Adán y Eva de la religión católica. Un proceso que aparece perteneciente según el relato bíblico, al costado sombrío de la obra de Dios<sup>210</sup> bajo la concepción católica, que albergará la cultura mexicana. Pero también como referencia a la naturaleza de la mujer, que desde el origen del mito de los relatos bíblicos, la deja más próxima al mal, a diferencia del hombre, cuya naturaleza queda inspirada a imagen y semejanza de Dios, como lo describe el Antiguo testamento.<sup>211</sup>

Estos son aspectos históricos, religiosos y sociales, que en interacción, van a permitir la concepción y desarrollo del cuerpo en la sociedad mexicana. Aunado a ellos, otro elemento resulta relevante para nuestra investigación, y es el que se refiere a la aparición y tránsito del concepto mítico de la *femme fatale*, como parte de un procesos que desde la religión, la literatura, la plástica y

---

<sup>208</sup> *Íbidem*, pág. 90.

<sup>209</sup> Sobre algunos aspectos relevantes para nuestro análisis nos detendremos más adelante en este catecismo de la época: De Ripalda, Jerónimo, *Catecismo de la Doctrina Católica*, *op. cit.* pp 5-20.

<sup>210</sup> *Íbidem*, pág. 90.

<sup>211</sup> *Íbidem*, pág. 90 En términos teológicos, este hecho constituye uno de los puntos de partida que fundamentan, desde los ojos de la iglesia católica, la superioridad masculina, pero también, la explicación sobre la sujeción exigida a las mujeres, por lo general, en las sociedades que acogen la doctrina católica.

después el cine van a converger en la idea de la mujer pecado en la cultura moderna en un nivel general. En este contexto, en nuestro siguiente apartado revisaremos los orígenes y significados de la llamada *femme fatale*. Una figura que impregna las representaciones cinematográficas que aquí estudiamos, y que forma parte relevante en la conformación de significados sobre el cuerpo femenino en la representación y narrativa de la mujer nocturna que revisamos.

### **3. Del mito de la *femme fatale* a la mujer nocturna del cine mexicano**

Es un hecho que desde la configuración mítica y religiosa de Eva y sus antecedentes en la perversidad de Lilith,<sup>212</sup> incorporada a la aureola de perversidad que rodea a Eva, la *femme fatale* o mujer pecado, aparece vinculada directamente al *mal*. Creando con ello una figura femenina susceptible de culpabilizar de los males que afligen al hombre y a la humanidad desde su creación.<sup>213</sup> Sobre la conformación histórica de estas figuras femeninas la de Lilith es relevante para nuestro trabajo por sus nexos con la idea del mal en la conformación del mito y de la iconografía sobre el mal en la mujer que trasciende los siglos a través de ella y sus representaciones.

En las investigaciones de Bornay, Lilith es descrita en algunas representaciones como una figura femenina halada, de larga

---

<sup>212</sup> Como ya mencionamos, en los estudios de Bornay, Lilith es una diablesa, posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica, además de ser la primera mujer de Adán, al respecto, escribe Bornay “La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemiza con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal.” Erika Bornay, *Op. cit.* pág. 25.

<sup>213</sup> Íbidem, pág. 26.

cabellera y en otras, su cuerpo desnudo termina en forma de cola de serpiente. En el *Zohar* (libro del esplendor judío sobre el antiguo testamento) y en diversas fuentes se le denomina Lilith la ramera, la perversa, la falsa, e incluso la negra.<sup>214</sup> En la conformación de este mito se acentúan múltiples rasgos físicos y psicológicos que se vincularán a la conformación histórica de la mujer fatal y de la narrativa cinematográfica que aquí denominamos mujer nocturna.

Sin embargo, consideramos que como un punto importante a destacar en la conformación de la imagen de Lilith, está el que se refiere al extremo inferior de su cuerpo en forma de serpiente, pues todo parece indicar, analiza Bornay, que se quiso establecer un paralelismo entre la culpa de ésta y la de Eva con el reptil bíblico.<sup>215</sup> Aspecto importante para la formación de una imagen maléfica, con alusiones al movimiento corporal caótico y sigiloso que posteriormente se asociará al movimiento del cuerpo femenino a través de la sensualidad de la danza. En la revisión que hacer Bornay, la mujer con cola de serpiente aparece como una de las muchas representaciones del Diablo.<sup>216</sup> Más aún, en el desarrollo de nuestra investigación, observaremos que los valores asignados al cuerpo en el orden social, tendrán que ver con estas concepciones históricas elaboradas desde siglos pasados y asignan valores de moralidad distintos a segmentos corporales como la cabeza, el corazón y las partes bajas del cuerpo. Segmentos, estos últimos, asociados a lo instintivo, lo sexual o *pecaminoso*, como estigmas católicos del mal como lo revisaremos.

---

<sup>214</sup> *Íbidem*, pág. 26.

<sup>215</sup> *Íbidem*, pág. 28.

<sup>216</sup> *Íbidem*, pág. 28.

Estos antecedentes de la *mujer pecado* y los diversos sobrenombres que se le asignan a la par que a Lilith, también a Eva: prostituta, perversa o falsa, unidos a sus peculiares rasgos de insubordinada, independiente, e incluso, *vampírica*, son los rasgos físicos y psicológicos que la prefiguran como una mujer asociada al mal. Concepciones sobre la personalidad femenina sexuada y *maléfica* que trascienden a las representaciones literarias y plásticas del siglo XIX, así como a las narrativas cinematográficas que reactivan el mito en la imagen.

Como mencionamos, el concepto *femme fatale* con el que se designa a esta mujer históricamente transgresora, es un término que surge *a posteriori* de la concepción del mismo, término que comienza a utilizarse en la segunda mitad del siglo XIX en representaciones literarias y plásticas.<sup>217</sup> En este sentido, en el proceso de configuración de esta imagen, es el que se aclimata a las mitologías modernas y mercantiles que construyen moldes superpuestos de los mitos antiguos en torno a las representaciones femeninas vinculadas a la mujer fatal en el siglo XIX y el XX y que nosotros estudiamos bajo la idea de mujer nocturna en México.

En esta reactivación de los mitos, son múltiples las variantes de esta imagen histórica de la *femme fatale*. En la mujer moderna, la mujer fatal aparece una y otra vez inasible y con una aureola maligna, sea esta: niña, carnívora, bruja, prostituta o fatídica. Estas son asociaciones en las representaciones que desde las mitologías pasadas y las distintas épocas en que se representa a la mujer para

---

<sup>217</sup> *Íbidem*. pág. 173.

dotarla de un armazón visual y contenido sexual. O como dijera Bram Dijkstra en *Ídolos de perversidad*, la mitología suministra el marco erótico narrativo de la mujer fatal en la modernidad. Mitología que establece también, un marco visual y significativo en torno a las representaciones artísticas del cuerpo femenino en torno al bien y el mal.<sup>218</sup>

En este suministro visual al que se refiere y registra Dijkstra, y el que también podemos observar en las recopilaciones de Erika Bornay,<sup>219</sup> las narrativas en torno a la mujer, y entre ellas, las nuevas representaciones visuales como las cinematográficas, la mujer aparece dotada de múltiples signos vinculados a la imagen del cuerpo. En las representaciones se exagera la representación libre y sexuada del cuerpo. Apelando y representando, lo mismo una realidad interior que dice de su maldad o perversión, como algo diabólico, que la imagen del cuerpo se dota de atributos físicos depositarios de un tipo de belleza perturbadora. De entre estas representaciones y narrativas acuñadas fundamentalmente en el siglo XIX y que adoptan y desarrollan las representaciones y narrativas en el siglo XX en la literatura, la plástica y el cine podemos destacar las siguientes según Dijkstra, entre seguramente múltiples variantes sobre la mujer fatal que asimilará y creará la representación cinematográfica en general. De entre algunas de estas representaciones y significados destacan:

*La mujer mala.* Que se refiere a aquella mujer que renuncia a sus deberes maternos y familiares. Deberes como carga que la

---

<sup>218</sup> Bram Dijkstra, *Op. cit.* pág. 73.

<sup>219</sup> Parte de las representaciones femeninas a que hacemos referencia en este apartado, el lector interesado puede observarlas en el texto de Dijkstra y de Bornay citados en nuestra investigación.

liberan de sus tendencias naturales a la lascividad. Es decir la ausencia del deber como productor de un efecto liberador de la sexualidad. La antítesis de esta mujer puede oscilar desde la mujer sumisa, (*la Art deco*) inmaterial, divina o religiosa hasta comportamientos y actitudes en rasgos físicos y psicológicos que contribuyen a acentuar la figura de maldad en la mujer.

Como un ejemplo de esto, podemos citar la imagen de la *mujer ociosa* de la burguesía, imagen asociada a la inmaterialidad y lo divino, cuyas funciones son las de proteger la familia, salvadora, símbolo de moralidad y castidad.<sup>220</sup> Esta *mujer buena* aparece en las representaciones, extremadamente femenina, con la piel tersa, medida y sin movimientos bruscos, contrariamente a la *mujer malvada*. Sin duda la articulación de esta imagen es herencia de la iconografía religiosa. En ella el placer corporal aparece como signo de inmoralidad y pecado. En este sentido, la figura de María, la madre de Dios aparece como ejemplo de perfección.<sup>221</sup>

*La prostituta*. Como encarnación de una imagen de una libertad fantástica o, por el contrario símbolo de la mayor opresión sobre la mujer. Esto es, la prostituta como figura femenina ambigua que lo mismo es objeto de temor y de desprecio público que de compasión y solidaridad femenina.<sup>222</sup> Punto de encuentro de un cuerpo público en donde convergen la pobreza, la soledad, el asecho, la decrepitud, la venta, la bebida o la muerte.

---

<sup>220</sup> Erika Bornay, *Op. cit.* pág. 150.

<sup>221</sup> Pérez Gaudi, Juan Carlos. *El cuerpo en venta, relación entre arte y publicidad*. Cuadernos Arte Cátedra, año 2000, pp 150-160.

<sup>222</sup> Duby, Georges y Perrot, Michelle *Historia de las mujeres, El siglo XIX Cuerpo, trabajo y modernidad* N°. 8, Editorial Taurus, 1993. Pág. 12.

En esta figura vinculada a la *mujer fatal*, podemos destacar también, que la prostituta en la cultura católica representa la síntesis de lo pecaminoso y la encarnación más vívida del pecado en el cuerpo; pero también de lo impermisible e indecible, así como lo impensable. En ella se expresa claramente la ausencia de Dios, la norma social y la ausencia de respeto. Figura en donde se pueden experimentar los instintos masculinos más oscuros, en donde no existe lazo afectivo más que el acuerdo del alquiler de un cuerpo. En este sentido, la prostituta aparece también como la *mujer pecado*, contraria a la imagen de perfección de María.

*La mujer pecado.* A esta configuración femenina se le atribuyen la encarnación de los pecados capitales del relato bíblico y los horrores del cuerpo. Pues ya desde la baja Edad Media, los países que adoptaron el catolicismo como doctrina espiritual, la vinculaban con poderes malignos, causa de pestes y plagas. Es por ello que a la *mujer pecado* se le asocia con la imagen del Diablo, que lo mismo se le identifica con la serpiente descrita en el Antiguo Testamento que con el mito fundador de Adán y Eva.

En las representaciones del siglo XIX y el XX también se le ve ondulante y venenosa. Figura que se le asocia al movimiento desmesurado y caótico del cuerpo, cuyo poder de destrucción, está justamente en que envenena a sus víctimas. *Mujer-veneno* o *flor del mal* en relación al varón, en donde el hombre aparece como un ser incapaz de resistir al demonio interior que se le atribuye a esta fémina.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Bram Dijkstra, *Op. cit.* pág. 192.



Relevante es para nuestra investigación las representaciones en torno a la *mujer pecado*, pues a través de ellas a la mujer se le asocia a los vicios capitales. Por ejemplo, las evocaciones a la boca glotona a través de una cabeza o una boca sobre el bajo vientre, que hacen alusión a la sexualidad femenina voraz: *mujer devoradora*, en relación al vicio de la gula. O a la *mujer coqueta* que se le vincula con los vicios de la vanidad y la lujuria, pues en la mayoría de las representaciones que estudia Dijkstra aparecerá frente al espejo.

Se le describe viéndose insistentemente en espejos grandes y pequeños, haciendo diversos gestos juguetones en el rostro o en el conjunto de su cuerpo: descubriendo el nacimiento de sus pechos, acentuando el cuidado de su rostro o peinando su larga cabellera como estrategias de la seducción que pondrá en práctica. Dicho en otros términos: Mujer que aparece en las representaciones preparando una belleza seductora, engañosa y superficial que prefigura una belleza a la vez que misteriosa perturbadora.<sup>224</sup>

De esta diversidad de significados en torno a la *mujer fatal* que estudia Bornay y Dijkstra, también aparecen en las representaciones vínculos con animales: *mujer gato*, *mujer tigre*, o la *mujer araña* esta última, como la mujer que envuelve entre sus atuendos, a manera de lazos, redes y patas que la hacen aparecer como una mujer que se asemeja a la araña. Justamente como lo hacen en los signos de autoerotismo y masturbación a través de la danza en las representaciones de la *mujer nocturna* cuando baila. En este sentido, las bailarinas como la Salomé de la Biblia, que, a la vez que envuelve

---

<sup>224</sup> *Íbidem.* pág. 192.

a su espectador también lo atrapan y seducen. Esta *mujer danzante* que nosotros revisaremos, lleva al clímax la representación erótica y seductora la representación través del cuerpo. Aspectos que como veremos en los filmes, lleva a la locura al hombre como lo describe Dijkstra.

Dentro de esta diversidad de variaciones en las representaciones, sin duda la *mujer vampiro* es la que inicia y trasciende primeramente a la cinematografía de la *mujer fatal*. En su configuración, como veíamos anteriormente, aparece como mujer de largos cabellos y de vínculos infrahumanos que como narra Dijkstra, chupa la sangre, el dinero y el semen de sus víctimas. Figura cuya presencia se asocia a poderes malignos y sobrenaturales, que al igual que la prostituta, también destruye a sus víctimas masculinos con el sexo.

*Mujer vampiro*. Que como todas las referencias antes expuestas sobre la mujer, van a compartir una característica que las unifica: ellas viven de noche, se entiende que como parte de esa aureola maligna que las envuelve y las significa históricamente. Son mujeres que en este trabajo aglutinamos bajo el concepto de *mujer nocturna*, primero por compartir las ideas de la noche y la penumbra en la representación y la narrativa y después por matizar, a través de características corporales el desarrollo de los personajes. Sin duda, personajes femeninos que se desarrollan bajo la luz de la luna.<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> De entre los significados de la noche el diccionario de los símbolos dice: “La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones, que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas en donde fermenta el devenir y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” en el Chavalier Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Heder, pág. 755.

Ellas son mujeres nocturnas porque, como menciona Gilbert Durán, desde la representación y la narrativa del cuerpo en ambientes nocturnos, “asesinan la luz solar de la mañana con su sueño de día, momentos en que el astro, femenino por naturaleza, primer reloj femenino y del mundo inunda con sus *menstruos* o *monstruos rojos* la faz de la tierra”.<sup>226</sup>

Es en esta dualidad compuesta entre mujer y oscuridad es que se da forma a la indisoluble atmósfera incandescente que permea de seducción y erotismo y de erotismo y muerte a la *mujer fatal* de las representaciones artísticas. Aspectos que la narrativa corporal, tanto norteamericana, europea y mexicana tomarán, como parte de su contenidos temáticos para revestir de significados maléficos las representaciones cinematográficas sobre la mujer. Es conveniente destacar el poder evocador de la narrativa corporal del cine en este contexto de penumbras, pues esta puesta en escena, la mayor de las veces es nocturna: premisa fundamental de este trabajo.

En este sentido, una red de imágenes sombrías y femeninas comienzan a configurarse progresivamente en torno a la mujer fatal en donde el cine mexicano y la sociedad que la conforma, participan para la reelaboración de significados sobre el cuerpo femenino a través de la construcción de un número considerable de películas que van a conformar un género cinematográfico.

En este género observamos conductas, vestimentas, sensualidad, sexualidad, erotismo, clases sociales, violencia o prostitución como parte relevante de los aspectos sociales, históricos

---

<sup>226</sup> Gilbert Durand, *Op. cit.* pág. 97.

y religiosos que lo componen. Un corpus de cintas que nos permiten hacer múltiples lecturas en la imagen, en relación al orden social a través de la representación. Dramatización del retorno al equilibrio de la mujer a través de los usos y exhibición del cuerpo, pero también representación de la culpa a través de la *caída*<sup>227</sup> como *signo cristiano* de fatalidad religiosa en la sociedad mexicana de espiritualidad católica.

El género cinematográfico también nos permitirá observar la modernidad social respecto a la mujer. Ésta aparece entre un cúmulo

---

<sup>227</sup> Es importante señalar que en las películas observadas, *la mujer caída* forma parte relevante en la concepción de *mujer nocturna* del cine mexicano, pues esta figura mantiene una fuerte carga de sufrimiento y resignación cristianas que la deja ver como sufrida, bajo una sexualidad forzada y como resultado de una vida o suerte trágica. Sin embargo también es parte del soporte para el *paradigma* de la *mujer fatal* mexicana como lo veremos más adelante. Pues en esta figura femenina se entrelazan múltiples representaciones como procesos cinéticos narrados por el cine. Representaciones que son expuestas y llevadas a la expresión de la brusquedad, la delincuencia, la noche y las danzas que aquí analizaremos. En el cine, estos procesos de movimiento corporal asociados al descenso en la escala moral, social y religiosa son y representan el preámbulo del *complejo de inestabilidad física* en el hombre, que lo conduce a su desequilibrio emocional e intelectual. Es por ello que la *mujer fatal* del cine mexicano, en la concepción masculina del director siempre terminará la estructura dramática del filme en un punto de apoyo moralmente equilibrado y firme: la muerte, la redención, la felicidad, el matrimonio o el amor ideal entre otros. En este sentido, el tema de la *caída* aparece en las películas como consecuencia y signo de la inconciencia femenina, pero también como castigo divino o de redención y salvación, pues en la tradición católica, como la tradición que adopta la cultura espiritual y moral de los mexicanos (como revisamos anteriormente), la *caída* de Lucifer se repite como signo del mal y la *desobediencia (pecado)* que se intensifica en la *caída* de los ángeles malvados. Sin embargo el cine mexicano reincorpora a la *mujer caída* a los roles convencionales aceptados por la sociedad como un modo de salvación: la bondad, el sacrificio por el otro o el regreso a la vida moral propuesta por la sociedad. Todo ello como consecuencia del *deslizamiento físico* y caótico que provoca el acto moral, social y cinético de la *caída*. En este sentido, las cintas advierten el destino trágico de la mujer, su transición a la fatalidad, su calvario y su salvación terrenal y cristiana. En las películas también se hará evidente, que en la teatralización y representación cinematográfica de la *caída* como principio de fatalidad y muerte, este descenso queda conformado por atmósferas decadentes, o sentimientos perversos, dolores físicos profundos o suicidios, muertes violentas o sufrimiento en extremo al amparo de un mundo nocturno básicamente. Así el género cinematográfico de la *mujer nocturna* estará estigmatizado por la producción de emociones fuertes y reivindicaciones sublimes vinculadas a la confusión interior y a la exageración de la belleza femenina, en contraste con la violencia y el clímax agónico o de salvación de las protagonistas. Es un submundo subrayado por la presencia religiosa y el temor a Dios producto del *descenso abrupto*, cuya contraparte queda expuesta por la narrativa cinematográfica de soltura, sensualidad y sexualidad del cuerpo de la cabaretera, como mujer que encarna el erotismo como principio de vida, pero también de aniquilamiento y muerte, con una fuerte carga de angustia teológica por los propios procesos históricos de la cultura, provocada y expuesta por sus *acciones físicas*, fundamentalmente referidas a los sentidos y a las acciones de su cuerpo. Una imagen femenina seductora y por tanto inasible ante la concepción institucional del hombre que la regula, como lo veremos más adelante. Aspectos referidos en Gilbert Durand, *Op. cit.* pág. 62.

de contrastes y opuestos como libertinaje y liberación del cuerpo, pero también como encierro. Un cuerpo y su conducta que a los ojos de la religión católica que profesan los mexicanos de la primera mitad del siglo XX, son aspectos que conducen a la mujer a la muerte, a la inmoralidad, al desequilibrio social que el cine, a través de sus estructuras dramáticas, va a representar como el *abismo social*. El de los bajos mundos morales, espirituales y ciudadanos, metáforas y arquetipos<sup>228</sup> del inframundo y de las clases bajas. Metáfora también del desorden social y femenino que conducen a la mujer a la *caída*, a *la caída* abrupta y violenta, a la *mujer caída*,<sup>229</sup> de la doctrina católica.

Como lo analizaremos, el género cinematográfico se articula desde toda muestra y aspectos culturales que intervienen en la idea de oscuridad, prostitución, personajes en ambientes de casas de citas, prostíbulos y cabaretes; clases sociales, *bajas pasiones* que representan el fondo moral en la escala social; lo mismo que instintos humanos o el placer carnal experimentado en sitios nocturnos de liberación sensual y sexual. En este sentido, lo mundano en el cine, desde la estructura dramática y la narrativa corporal que integrará el género cinematográfico en su conjunto, alude a signos de agitación y transgresión corporal: violencia, baile, desorden, degradación moral, sexualidad, asesinatos o voluptuosidad femenina. Aspectos que advierten el concepto cinético de *caída* en la mujer, tanto en el orden social como en el religioso y cinematográfico. Una *caída* que se

---

<sup>228</sup> *Íbidem.* pág. 62.

<sup>229</sup> *Íbidem.* pág. 63.

advierte, primero como respuesta a la transgresión y la prohibición moral<sup>230</sup> y la norma, y después como parte de un paralelismo de esa mujer del cine que se vincula a las representaciones del mito de la *femme fatale*.

La *caída* en la mujer *nocturna* que analizamos, acompaña toda muestra de tentativas auto-cinéticas que las películas ilustran con escenas de ambientes sombríos, mundos nocturnos y múltiples escenas de borrachos, delincuentes y prostitutas alternando con escenas sensuales y eróticas, de seducción, autoerotismo o de baile, lo mismo que de frivolidad, arrogancia o de mentira que enmarcan a la prostituta en la imagen.

Finalmente, esta configuración de *mujer nocturna*, inicia su camino y emerge desde el fondo de estos mundos sombríos y agitados. Es decir, desde las pasiones humanas asociadas a mundos decadentes de clases desposeídas, cabaretes, violaciones, delincuencia, asesinatos, robos, etc., como final de su *caída*. Una *caída* estigmatizada bajo los procesos sociales, motrices y cinéticos del cuerpo narrado entre submundos de pasiones tormentosas y tortuosas, gestos bailados de sexualidad, de signos y metáforas de masturbación, de autoerotismo y placer que aparecen como contenido y forma de las estructuras dramáticas del descenso femenino, pero también como desequilibrio social que se articula a través del género cinematográfico.

---

<sup>230</sup> Sobre estos conceptos George Bataille analiza *la libertad sexual afectada por límites*, al que dice debemos dar el nombre de *prohibición*. Idea que establece que la conducta sexual en la mayoría de las sociedades occidentales debe estar sometida a reglas y a restricciones definidas. Así conductas como la sexualidad o la desnudez son objeto de *prohibición y regulación* que no deben ser *transgredidas*. Conductas que deben ser generalmente observadas como formas de control moral y social. George Bataille, *Op. cit.* pág. 73.

En sentido físico, el descenso femenino, como lo evidencia el género cinematográfico en su conjunto, significa el movimiento abrupto en la *mujer nocturna*, la agitación, la desmesura y el cambio desordenado, pero también significa el principio del caos motriz y psicológico asociado a la mujer ante los ojos del hombre. Aspectos que, como han revelado estudios, se sintetizan en temor al cambio o lo nuevo, y se vinculan a través de la homogenización de la imagen y la orientación del deseo que despierta en su espectador. Procesos que como veremos, la cultura de masas se encargará de esquematizar hasta la reducción de la mujer y sus contenidos humanos.

Como consecuencia del temor que la prostituta y la *mujer fatal* despiertan en el varón, dice George Bataille, aparece un deseo masculino de disolución hacia la mujer fuerte. Un deseo que sugiere Bataille, podemos apreciar en las representaciones y materializaciones artísticas como “un movimiento de disolución”<sup>231</sup> agrega: “...en un movimiento de disolución de los seres –se refiere al acto sexual– el participante masculino tiene en principio un papel activo, la parte femenina es pasiva. La parte femenina es esencialmente lo que se disuelve en cuanto ser construido, disolución que encontramos en la materialización artística”.<sup>232</sup>

Bajo esta idea del temor a la mujer dominante representada por la prostituta y *mujer fatal*, las aportaciones teóricas de Jung contribuyen a dar respuesta a esta presencia femenina en las representaciones artísticas, que la definen como una mujer que

---

<sup>231</sup> George Bataille, *Op. cit.* pág. 154.

<sup>232</sup> *Íbidem*, pág. 155.

atemoriza al hombre, pues con su sexualidad, seducción y erotismo lo lleva hacia la fatalidad, llámese ésta, pérdida de la medida, destrucción o muerte.<sup>233</sup>

De esta pluralidad de significados en torno a la *mujer fatal* y sus vínculos con la *mujer nocturna* que estudiamos, aparecen características afines en la representación y la narrativa cinematográfica: desenlaces funestos, prostitución, impulsos destructivos, sed de poder, sexualidad, vicios, danzas, etc. Un género de películas paralelo a la *mujer pecado* mítica, pero también desde las concepciones morales que prevalecen en la sociedad mexicana. En este sentido las representaciones y narrativas corporales se articulan en la pantalla, básicamente desde tres elementos: a) la superposición de mito de la *femme fatale* como analizamos párrafos atrás; b) la aparición de una regulación de las representaciones femeninas en el cine traducida en la censura hacia los desenlaces fuera del orden social y c) la integración de estos elementos históricos y sociales en la configuración del género cinematográfico sobre la *mujer nocturna*. En este contexto, en nuestro siguiente apartado observaremos algunos aspectos determinantes que interaccionan en la conformación

---

<sup>233</sup> En sus reflexiones sobre el inconsciente colectivo Jung nos habla de las figuras interiores del ser humano animus y ánima. La primera masculina para el caso de la mujer y la segunda femenina para el caso del hombre. El ánima dice Jung adopta la forma de la madre, y también se personifica con frecuencia en una bruja, una sacerdotisa o una *femme fatale* que induce al hombre a la muerte. La personificación del ánima está relacionada con la relación entre el niño y la madre: “Si la experiencia de un hombre acerca de su madre (...) ha sido positiva o bien, resulta afeminado o es presa de las mujeres y, por tanto, incapaz de luchar con las penalidades de la vida”. Teorías como estas de Jung, cuya investigación se basa en experimentación de casos, han contribuido al soporte teórico en las representaciones plásticas y publicitarias del cuerpo humano. También al respecto, el psicólogo Jerome Bruner analiza la memoria colectiva como fuente esencial para el desarrollo humano y escribe: “La experiencia y la memoria del mundo social están fuertemente estructuradas, no solo por concepciones profundamente interiorizadas y narrativizadas de la psicología popular, sino también por las instituciones históricamente enraizadas que una cultura elabora para apoyarlas e inculcarlas”. Pérez Gauli, Juan Carlos, *op. cit* pág. 157.



del género de películas de la *mujer nocturna* del cine mexicano y su relación con el enramado social de la época que las produce.

#### **4. La integración del género cinematográfico de la mujer nocturna**

Los procesos y significados que articulan el concepto de cuerpo en la imagen son de toda índole. Unos aparecen como reminiscencias míticas, otros como conductas sociales y antecedentes históricos que en el tratamientos cinematográfico se constituyen en elementos fundamentales para integrar y conformar el melodrama y el género cinematográfico.

Como método de trabajo, revisaremos la conformación del género desde enfoques que denominaremos momentáneamente ejes, a manera de instrumento de análisis. Primero observaremos el *eje vertical* que tiene que ver con un análisis de los elementos que van de arriba y abajo y que podemos esquematizar con conceptos y aspectos sobre las ideas de Dios y el Diablo. El segundo el *eje transversal*, lo proponemos como parte de elementos reguladores de las conductas femeninas en el orden social. Ambos interactúan con otro eje: el *horizontal*<sup>234</sup> como parte relevante de los procesos sociales que permean la época y que intervienen en la conformación de la narrativa corporal. En el primero de estos ejes, el vertical, hacemos confluír aquellas nociones de cuerpo que involucran y

---

<sup>234</sup> En la conformación del género cinematográfico intervienen desde el punto de vista de nuestro análisis, los tres ejes que planteamos desde nuestra metodología, sin embargo tomamos la decisión de no incluir en este momento el eje horizontal, pues esta línea de análisis tiene que ver con los discursos académicos que revisamos con la conformación de la doctrina de pensamiento positivista en México: Medicina, Psicoanálisis o el Derecho, etc. Es por ello que no lo incluiremos, pues consideramos ya se ha mencionado como uno de los aspectos que determinan los significados de la representación y narrativa de la *mujer nocturna* en el cine.

definen la figura femenina desde la dualidad Dios y el Diablo. Cuerpo, imagen, comportamiento o actitudes, que bajo la idea del mito fundador católico aún mantienen vigencia en la cultura mexicana de los años treinta, cuarenta y cincuenta en México. En el segundo, el eje transversal, aglutina la regulación y la censura que aparecen en torno a conductas, comportamientos, e incluso que contribuye en la concepción de las propias estructuras dramáticas de los filmes que requieren, para su aceptación, regresar al equilibrio moral y social a la *mujer nocturna*. Y como tercer eje de análisis proponemos el eje horizontal, ya revisado, y como observamos, involucra los discursos académicos que aparecen fuera y dentro de las películas. Desde este planteamiento en la conformación del género de la *mujer nocturna* que aquí analizamos observaremos los dos primeros ejes.

#### **a) Eje vertical: el bien y el mal**

En este eje ascendente y descendente están los relatos bíblicos que se incrustan en la representación cinematográfica en torno a la mujer y sus comportamientos a través del cine. Pues bajo esta dualidad del arriba y el abajo se agrupan una red de imágenes físicas, ornamentales, de actitudes y apariencia que condicionan a la mujer como mala, transgresora o susceptible de condena religiosa en sentido católico. Imágenes y significados en torno al cuerpo que también se vinculan a los males en la mujer: la pérdida de la virginidad (violaciones, abusos o placeres) o, un modo de culto a lo profano; así como todo aquello que provenga de lo exótico o folclórico, susceptible de adherirse a un comportamiento que se integra a una topología visual e imaginaria desde el *cielo* hasta el

*infierno* concebida entre la dualidad del bien y el mal a partir de los *preceptos religiosos*<sup>235</sup> asimilados en México.

Es decir, nociones y conceptos sobre el cuerpo femenino y la manera de narrarlo y representarlo en el cine, como una entidad que se define entre las ideas de vicios, pecados, desmanes, posesiones bailadas, bajas pasiones o danzas seductoras que definen al cuerpo nocturno como *bueno* o *malo*. Desde estas imágenes e ideas del cuerpo es que se articulan de arriba hacia abajo o viceversa, múltiples y muy diversos signos que dan un tratamiento a la representación y narrativa cinematográfica.

En este eje se articulan comportamiento asociados a la *maldad*, el *pecado* o la perversidad según las concepciones que confluyen en la imagen de la mujer en el cine como lo veremos en el análisis de los filmes. En este sentido, sólo por mencionar un ejemplo, observamos que ya, desde los títulos de las películas que conforman al género, se hace referencia a esta concepción vertical en la filmografía que

---

<sup>235</sup> Como parte de la vigencia de estos *preceptos religiosos* en torno al bien y el mal desde los mandamientos católicos sobre el cuerpo femenino, podemos citar una serie de preceptos que articulan estas ideas en los catecismos de la época. Por ejemplo en el ya mencionado *Catecismo de la Doctrina Cristiana* de Jerónimo de Ripalda el infierno se describe con un hombre atado de pies y manos envuelto en una gran serpiente que lo arrastra a las llamas, el hombre grita de dolor. Páginas adelante, en los *Mandamientos de la Ley de Dios*, se señalan los comportamientos que debe seguir el *buen cristiano*. En ellos destaca el Séptimo: “No fornicarás”. En los mandamientos dedicados a la *Santa Madre Iglesia* se hace énfasis en no darse a los excesos y procurar el ayuno y la penitencia, y bendecir las relaciones carnales entre hombre y mujer por el acto del matrimonio. En las *Obras de Misericordia* destaca el segundo precepto que dice: “Creer que Jesucristo nació de María Virgen, siendo ella Virgen antes del parto, en el parto, y después del parto”. Los *Pecados Capitales* aparecen en opuesto a siete virtudes: soberbia-humildad, avaricia-largueza, lujuria-castidad, ira-paciencia, gula-templanza, envidia-caridad, pereza-diligencia. De los *Dones del Espíritu Santo* destacan el de la *fortaleza*, el don de *temor a Dios*. Como observamos, los preceptos de la Iglesia se encaminan hacia la moralización de sus fieles y sus actos. Se hace evidente, que en el cine aparecen como contrarios y, al mismo tiempo, conceptos sociales que se comportarán como actitudes morales y, por tanto, preceptos que repercutirán en la articulación del género cinematográfico de la *mujer nocturna*. En De Ripalda, Jerónimo, *Catecismo de la Doctrina Católica*, *Op. cit.*, pp 5-20.

estudiamos: Pervertida,<sup>236</sup> En cada puerto un amor,<sup>237</sup> Amor perdido,<sup>238</sup> Pecadora,<sup>239</sup> Perdida,<sup>240</sup> Aventurera,<sup>241</sup> Víctimas del pecado,<sup>242</sup> y Sensualidad.<sup>243</sup> Títulos desde donde se destaca la apariencia física y los comportamientos *pecaminosos* o intempestivos del cuerpo a manera de esquema narrativo referentes al bien y el mal.

Bajo esta concepción, el género cinematográfico se articula con el reconocimiento social y religioso sobre la mujer como premisa base, pero también, bajo una estructura melodramática que pone en evidencia las creencias de la sociedad y la cultura mexicana como requisito de aceptación. Así el *corpus* tiene como tema central a la prostituta, la bailarina, la cabaretera, la pecadora, que comparten un personaje, un tema, y una estructura para conformarse en un género de películas. Un género con variantes *acumulativas*<sup>244</sup> sobre los significados del cuerpo que oscilan, de acuerdo a las concepciones sociales entre el bien y el mal según los valores culturales y religiosas en boga.<sup>245</sup>

---

<sup>236</sup> Díaz Morales, José. Pervertida, 1945, México.

<sup>237</sup> Cortázar, Ernesto. En cada puerto un amor, 1949, México.

<sup>238</sup> Morayta, Miguel. Amor perdido, 1950, México.

<sup>239</sup> Díaz Morales, José. Pecadora, 1947. México.

<sup>240</sup> Rivero A., Fernando. Perdida, 1949, México.

<sup>241</sup> Gout, Alberto. Aventurera, 1949. México.

<sup>242</sup> Fernández, Emilio. Víctimas del pecado, 1950, México.

<sup>243</sup> Gout, Alberto. Sensualidad, 1950, México.

<sup>244</sup> Aquí subrayamos el concepto de *acumulativas*, porque esta idea constituye parte relevante de nuestra investigación. Pues bajo el concepto de *acumulación*, como lo mencionamos en nuestra introducción, es que se articulará el paradigma de *mujer fatal*. En este sentido, la idea de mujer nocturna y sus diversos personajes y variantes aparece en nuestro análisis como esa *acumulación* de aspectos: comportamientos, actitudes, imagen que en nuestro último capítulo retomaremos bajo la idea de *categoría* para la conformación del *eje paradigmático*.

<sup>245</sup> Íbidem, pág. 9.

En la estructura dramática de los filmes, en esta dualidad la figura femenina aparece como una imagen que desequilibra la conformación moral y social pero que, a través del desarrollo de la historia, es susceptible de reivindicarse. En esta verticalidad y opuestos, la figura femenina simboliza las mujeres que están fuera de los roles aceptados, por ello, aparecen vinculadas al peligro, a la violencia o lo prohibido a la sensualidad en demasía, a la seducción o a la perversión. Es por ello, que en la conformación de la mujer nocturna se introduce el drama individual a través de la narrativa corporal como soporte y justificación del género cinematográfico; una narrativa que deja expuesto al cuerpo como soporte significativo entre la idea del bien y el mal.

Nociones sobre Dios y el Diablo que responden al universo mítico de la cultura católica mexicana, pues es el mito original arraigado violentamente el que proporciona los elementos significativos y narrativos en torno al cuerpo de la mujer en pantalla como lo revisamos anteriormente. Escribe Silvia Oroz, el *mito*, en el melodrama cinematográfico proporciona la narrativa al filme, pues este elemento tiene su origen en los significados sagrados que constituyen al grupo social.<sup>246</sup> Así, el *mito* funciona como referencia socialmente aceptada. En última instancia, sintetiza la autora, el *mito* articula los referentes sociales entre mente y cuerpo.<sup>247</sup> Para nuestro caso el marco de transgresión moral a través de la narrativa corporal cinematográfica de las películas.

---

<sup>246</sup> Oroz, Silvia. *Melodrama. El cine de lágrima en América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México. pág. 53.

<sup>247</sup> *Íbidem*, pág. 53.

## b) Eje transversal: la censura

El género permite expresar los sentimientos más recónditos del alma humana sintetizados en placer o dolor, rabia o goce, dulzura o seducción así como resignación y culpa entre otras representaciones. El melodrama,<sup>248</sup> como estructura narrativa del género de la mujer nocturna, escribe Silvia Oroz, es el llamado a los sentidos y la concentración en los dramas femeninos individuales<sup>249</sup> de origen mitológico. Pero también, para nuestro estudio, el melodrama se constituye en formato para la reactivación del mito católico que aquí analizamos, y se comporta, como un canal de señales corporales en la imagen. Es por ello, que el género tomará diversas características, sean éstas musicales y dancísticas con el fin de justificar y regular la configuración de lo prohibido y la *caída* de la mujer a los bajos mundos, así como las malas acciones que en el drama individual acontecen. Aspectos que alteran el punto de vista social y moral de las protagonistas y de sus espectadores en relación al orden moral.<sup>250</sup>

Así en la aceptación popular del melodrama se ponen en acción los signos y valores morales de la sociedad, pues en los desenlaces de los filmes se homologa el triunfo del bien sobre el mal como lo observaremos. Aspectos narrativos y estructurales de la exposición cinematográfica que resguardan la legislación formal a través de la *censura cinematográfica*,<sup>251</sup> que entre otras tareas, se encarga de

---

<sup>248</sup> *Íbidem*, pág. 54.

<sup>249</sup> *Íbidem*, pág. 21.

<sup>250</sup> *Íbidem*, pág. 22.

<sup>251</sup> Como primer momento destacaremos el concepto de *censura* como un procesos social de vigilancia que tiene a su interior múltiples significados pues es muy amplio. Sin embargo para nuestro caso, nos avocaremos sólo al cine, en este contexto la definición de Eduardo A. Russo dice que la *censura* aparece como una

cuidar los contenidos cinematográficos y sus formas de exposición en relación al orden moral y social.<sup>252</sup>

En este contexto, como parte de la estructura dramática de los filmes y su regulación aparece el arrepentimiento y el sufrimiento en extremo, procesos estructurales del género cinematográfico que dejan a la mujer nocturna liberada de sus *infiernos internos* y externos después de la exposición de sus *caída, desvíos y desafíos*. En este sentido, el melodrama como forma dramática de mujeres de la vida de noche, se constituye en el canal sobre un erotismo público y privado que, a la vez que se expone en la cinematografía mexicana se niega así mismo, por las formas de control de ese erotismo. Convirtiéndose en representaciones y evocaciones corporales tanto simbólicas como contradictorias, que oscilan entre la sensualidad y la

---

práctica ligada al *control y, o prohibición de la producción cinematográfica* en cualquiera de sus etapas de realización, desde la idea hasta la exhibición. Este control, se debe, señala el autor a que desde “sus mismos orígenes el cine reconocido como un medio poderoso de influencia sobre el público, estuvo sometido a la vigilancia del poder político y de los sectores que pretenden custodiar las (buenas) costumbres. La *censura* parte de la idea de que el público, o al menos cierta parte de éste-está desprotegido ante la *exposición de contenidos contaminantes*, tanto en lo político como en lo que atenta en su integridad moral y social.” En este contexto señala el autor más adelante: “sexo y violencia fueron los contenidos más atendidos en cuanto a su presunta acción perniciosa a escala individual, mientras que en momentos de crisis o bajo sistemas de gobierno autoritarios, la *censura* se ha dirigido también hacia la restricción de la libre difusión de ideas religiosas o políticas.” En Russo A, Eduardo. *Diccionario de cine* Editorial Paidós, México, año 2005, pág. 52.

<sup>252</sup> Entre el año de 1931 y 1958 en México se inicio una campaña contra las inmoralidades del cine que provenía de los Estados Unidos a través de una organización eclesiástica denominada, *Legión Mexicana de la Decencia*. Dentro de las consignas básicas sobre las “desviaciones del cine” se hacía referencia al reconocimiento de los directores de cine de los Estados Unidos sobre la necesidad de “cuidar por la moralidad del público que acuda a los cines”. También se hacía el llamado a conformar un Código en el cual se hacía el compromiso de “que no se exhibiera filme o película alguna que rebajase el nivel moral de los espectadores y que expusiera al descrédito la ley natural y humana”. Pues, como dice el texto más adelante, “Habiéndose mostrado el empeño escasamente eficaz, y continuándose en el cine la exhibición del vicio y el delito, parecía ya cerrado el camino a la honesta diversión a través de la visión cinematográfica”. “En semejante crisis, fuisteis Vosotros, ¡ho! Venerables hermanos de los primeros en estudiar como se podía proteger las almas confiadas a vuestros cuidados y disteis principio a la *Legión de la Decencia*, en forma de cruzada por la pública moralidad enderezada a reavivar los ideales de la honestidad natural y cristiana” En *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*. Boletín semanal. México, *Legión Mexicana de la Decencia*. Boletines números 535-1010.

culpa como parte fundamental de la estructura melodramática regulada y censurada desde el orden social y moral en boga.

De este modo, las películas que articulan el género cinematográfico, exponen desde el punto de vista estructural, moral y melodramático, el problema del perdón social y religioso a través del regreso al equilibrio, tras los usos desafortunados del cuerpo sexuado y sus excesos.<sup>253</sup> Así la condena y la angustia inicial de las prostitutas se diluye como consecuencia inmediata de su inocencia e ignorancia, de los engaños, violaciones, juventud como signo de inexperiencia, instinto y pobreza. Aspectos y consecuencias que las atrapan en el universo nocturno del cabaret. Un microcosmos en donde todo es signo de peligro y fatalidad: la belleza, la noche, el cuerpo, el alcohol, los hombres, o el alquiler del cuerpo, tal y como sucede en la vida real con respecto al contexto social y que el cine da verosimilitud a manera de reflejo social.

En consecuencia, como lo revisamos anteriormente, la conformación del género cinematográfico contribuye a la fijación de los procesos simbólicos de la sociedad en torno a los usos del cuerpo. En este sentido, la imagen de la mujer nocturna se advierte como un reflejo legítimo de la moral corporal de la época y su conformación histórica. Una moral básicamente dirigida a la mujer desde el universo

---

<sup>253</sup> *La Legión Mexicana de la Decencia*, ya veía en el cine un poderoso enemigo de la moral católica, pues en sus *Apreciaciones sobre películas cinematográficas* de entre 1931 y 1958 explica “la actualidad prepotente del cine”, en estos comentarios se lee: “no existe hoy medio más poderoso para influir sobre las masas, sea por la naturaleza misma de la imagen proyectada en la pantalla, sea por la popularidad del espectáculo o bien por las circunstancias que lo rodean”. “La potencia del cine consiste, ante todo, en que el cine se comunica y se expresa a través de una imagen viva y concreta y por eso penetra en el alma sin placer y sin fatiga. Hasta el leer y el escuchar exigen siempre un cierto esfuerzo, que en la visión cinematográfica se sustituye con el placer continuado de la sucesión de imágenes concretas, y por decirlo así vivientes.” Es por ello que en la articulación del género los recursos expresivos del cine se dirigen hacia la tensión moral del orden social a través de los excesos y los usos sexuales del cuerpo femenino. *Íbidem*, 536.



masculino, enmarcada en un sistema social legislado por hombres a través de la regulación y vigilancia de las conductas, tanto en el nivel social como en la reglamentación legal y la censura.<sup>254</sup>

Con su debida carga de legitimidad a través de los procesos sociales que analizamos, la conformación del género cinematográfico, lo mismo va a integrar la identidad del mexicano que la identidad de la prostituta. Pues al escudriñar sobre este personaje cinematográfico se pondrá en evidencia la naturaleza de sus desequilibrios y su presencia, así como su repercusión y significado en el entramado social. Con ello, las narrativas corporales en el cine serán reguladas, para ello, la censura y los censores como vigilantes de la moral pública orientan las expresiones y los comportamientos relacionados al cuerpo femenino y su impacto en el orden social y moral.<sup>255</sup>

Formas de regular las conductas femeninas que *afectan significativamente la vida pública*<sup>256</sup> que van desde la propia

---

<sup>254</sup> Como parte de esa censura, la Legión de la Decencia en México propuso una clasificación de películas con objetivos claros, en la propuesta se escribe: "...se requiere que el pueblo tenga idea clara de cuáles películas son lícitas a todos, cuales lo son con ciertas reservas y cuáles, en fin, son perjudiciales o positivamente malas. Esto exige la publicación de listas regulares, frecuentes y cuidadosas de las películas clasificadas, listas que sean fácilmente accesibles a todos por boletines especiales u otras publicaciones oportunas, como también por medio de la prensa diaria católica." *Íbidem*, 532.

<sup>255</sup> *Íbidem*, 532.

<sup>256</sup> Sobre estos aspectos de exclusión femenina desde 1916, escribe Gabriela Cano "Hermila Galindo presentó la demanda de sufragio femenino ante el Congreso Constituyente, representación legítima del movimiento constitucionalista, que para entonces ya había consolidado su triunfo político y militar sobre las demás fuerzas contendientes en la Revolución mexicana. Casi sin discutir el asunto, los constituyentes, todos ellos varones, negaron derechos ciudadanos plenos a las mujeres. La Constitución de 1917 sentó las bases del nuevo orden político, e incorporó demandas sociales de obreros y campesinos, pero el sufragio, elemento central de la ciudadanía, en su acepción liberal clásica, lo mantuvo reservado para los mexicanos de sexo masculino". Más adelante escribe Cano "El argumento central esgrimido por los constituyentes en contra del sufragio femenino fue la supuesta incapacidad y falta de educación de las mujeres para ser electoras y representantes populares. Detrás de esta argumentación estaba otro supuesto: que las mujeres, muy susceptibles a la influencia clerical, ejercerían su voto defendiendo posiciones conservadoras contrarias al espíritu liberal y anti clerical del gobierno; y, por lo tanto, podía justificarse su derecho a sufragar en las urnas. Es decir, la Constitución de 1917, mayor logro político de la Revolución mexicana, reservó el derecho a ser elector y representante popular para quienes, según los legisladores, daban cierta garantía de que

representación cinematográfica hasta las legislaciones gubernamentales. Al respecto. Leyes sobre relaciones familiares como la de 1917, que dicen de las conductas familiares asociadas a la moral femenina, ya establece causas de divorcio, restricciones y control para las mujeres que rompen el equilibrio social y moral de la familia. Ejemplo de ello esta la ley,<sup>257</sup> que promueve la *sumisión* y dependencia de la mujer respecto de su cónyuge y consagra en el plano jurídico las ideas tradicionales de que la vida pública es terreno de los hombres, mientras que la privada pertenece a las mujeres. La mencionada Ley establece que el sostenimiento del hogar es obligación del esposo y tipifica su cumplimiento como un delito,<sup>258</sup> mientras su artículo 44 establece que:

La mujer tiene la obligación de atender todos los asuntos domésticos y [...] en consecuencia, sólo con licencia del marido podrá obligarse a prestar servicios personales a favor de persona extraña, o servir un empleo o ejercer una profesión, o establecer un comercio. El marido, al otorgar la licencia deberá fijar el tiempo preciso de ella, pues de lo contrario se entenderá concedida por tiempo indefinido y el marido, para terminarla, deberá hacerlo saber por escrito a la mujer con dos meses de anticipación.<sup>259</sup>

---

emplearían su voto en apoyo de los principios liberales en que estaba fundamentado el Estado. La denegación del sufragio femenina no fue vista por los constituyentes -ellos identificaban el sufragio universal como el sufragio masculino- como una limitación a la democracia ni a la igualdad ante la ley, principio ideológico con que ellos estaban comprometidos. En el constituyente, al parecer, predominaba la idea clásica heredada de John Locke, de que el vínculo por excelencia de las mujeres con la política es a través del padre, el hermano o el marido". En Cano, Gabriela. *Historia de las mujeres. Revolución, feminismo y ciudadanía en México, 1915-1940*. Tomo 5. El Siglo XX. Editorial Taurus, págs. 740-750.

<sup>257</sup> En nuestro capítulo sexto, concretamente en el apartado: "El cuerpo como condensación y anatomía política" retomaremos algunos aspectos de estas formas de regulación a través de las leyes, y observaremos estas formas de regulación como parte de una ideología fundamentalmente masculina que obligan a la mujer a buscar el equilibrio en el orden social.

<sup>258</sup> Diario oficial de la federación 1917 Ley sobre relaciones familiares.

<sup>259</sup> *Íbidem*.

En este contexto diversas fuentes de censura en el orden social sobre la mujer o formas de representación van apareciendo para el control moral de los individuos en las primeras décadas del siglo XX en México. En este mismo sentido, el investigador de cine mexicano Aurelio de los Reyes escribe en su texto Cine y sociedad en México que ya desde agosto de 1922 varios cines capitalinos que exhibieron la película *Cuerpo y alma*, en donde la actriz Audrey Muson posaba desnuda para un pintor provocó reacciones: el arzobispo de México envió una circular a los curas y capellanes de la ciudad para que desde el púlpito invitasen a abstenerse a asistir al cinematógrafo porque el único fin que perseguía era “la perversión de la sociedad mediante el exitamiento de las pasiones carnales”.<sup>260</sup>

Por su parte el ayuntamiento, a iniciativa de Miguel Lerdo de Tejada, propuso la implantación de la censura moralista.<sup>261</sup> Ese mismo año, el cómico Eduardo Pastor inició una campaña para imponer la separación de sexos en los salones de cine. Desde los púlpitos se apoyó la iniciativa moralista bajo el argumento de que “el cinematógrafo es una escuela de rufianes y es necesario limpiarlo y moralizarlo”.<sup>262</sup>

También Leyes como el Código Penal del Distrito Federal del año de 1931 en su artículo 200 establece en su fracción primera que se aplicará prisión de seis meses a cinco años y multa de diez mil pesos “al que fabrique, reproduzca o publique libros, escritos o

---

<sup>260</sup> De los Reyes García Rojas. *Cine y sociedad en México*, UNAM, México, 1993, Vol. 2, pp. 281-283.

<sup>261</sup> Íbidem, pág. 283.

<sup>262</sup> Taibo I Paco, Ignacio. *Gloria y achaques del espectáculo en México, 1900-1929*, En González Ruíz, Edgar. *La sexualidad prohibida, intolerancia, racismo y represión*. Plaza Janés, editores, Temas de debate. 2002, pág. 53.

imágenes u objetos obscenos, y al que los exponga, distribuya o haga circular".<sup>263</sup> Según las fracciones II y III del mismo artículo dichas sanciones son aplicables también al que publique por cualquier medio, ejecute o haga ejecutar por otros exhibiciones obscenas" y "al que de modo escandaloso invite a otro al comercio carnal".<sup>264</sup>

En México la censura cinematográfica de la primera mitad del siglo XX dice Julia Tuñón puede observarse desde la exposición pública del erotismo, escribe: "el erotismo no forma parte de lo que puede decirse y mostrarse..."<sup>265</sup> pero se pregunta la autora por las formas de representarlo en el cine, ante ello, subraya que es la ilusión lo que propicia el deseo sexual y amoroso.<sup>266</sup> "Es claro que se impone para esta industria la necesidad de mediar entre la moral propugnada y la posible y habrá que hacerlo esperando que los espectadores de uno y otro sexo reconozcan en las imágenes aquello que suscita su deseo".<sup>267</sup>

En este contexto, Tuñón concluye que las películas mexicanas deben pasar por los rigores oficiales de la doble censura: la Secretaría de Gobernación en un dictamen sobre el guión y después sobre la cinta terminada. Influencias sobre el cine mexicano que, señala, se atribuye a la censura cinematográfica norteamericana a través del *Código Hays*<sup>268</sup> que rige en forma precisa el cine

---

<sup>263</sup> *Diario Oficial*, Agosto de 1931.

<sup>264</sup> *Diario Oficial* 1931.

<sup>265</sup> Julia Tuñón, *Op. cit.* pág. 228.

<sup>266</sup> *Íbidem*, pág. 228.

<sup>267</sup> *Íbidem*, pág. 228.

<sup>268</sup> También denominado *Código de producción*, consistió en el más efectivo sistema de censura del mercado que haya conocido el cine vigente durante las décadas más activas del cine clásico de Hollywood. Consistía

hollywoodense de la década de los treinta hasta los cincuenta.<sup>269</sup>

En el cine mexicano, la censura, además de las influencias que menciona Julia Tuñón, se manifiesta a través de grupos conservadores, la jerarquía de poder y la iglesia católica que influyen en la conformación moral de los mexicanos, aspectos institucionales que influyen en las estructuras melodramáticas de los filmes. Para el año de 1936 el cine comienza a provocar reacciones en los círculos religiosos mexicanos, aparecen escritos del episcopado mexicano como una respuesta de moralización con respecto a la asistencia del público al cine y a la creciente exhibición de películas.

En dicha moralización se destacan los peligros para la moral individual y pública de los feligreses; peligros asociados a la vida moderna y citadina de México.<sup>270</sup> En el texto se dan una serie de

---

en un sistema normativo complejo, que determinó mecanismos de control sobre las imágenes de la mujer en el cine. En realidad, dice Richard Maltby “la estolidez de las prescripciones se dirigen a los límites de la representación del sexo, la violencia y los contenidos que afectasen los valores reconocidos como propios del pueblo norteamericano.” William J. Hays inició hacia 1924 con un mecanismo impreciso de censura que se denominó “la fórmula” que se concibió como una forma de higiene y puericultura social que pronto fue insuficiente y se reemplazó por el conocido Código hacia 1927 apodado internamente *Dont's and Be Ceraful* (no lo haga, y sea cuidadoso). El Código condensaba las restricciones más frecuentes de las instancias nacionales y extranjeras. Russo A, Eduardo, *Op. cit.* pág. 62.

<sup>269</sup> Julia Tuñón, *Op. cit.* pág. 228.

<sup>270</sup> En el año de 1936, el creciente desarrollo del cine como reflejo social en México provoca reacciones por parte del episcopado mexicano. En la revista llamada *Cristus* se publican una serie de cuestionamientos a la *inmoralidad* que se desarrolla en la “vida moderna de la ciudad”, las referencias hacen especial énfasis en las representaciones cinematográficas. Uno de los textos aparece como una *Carta pastoral colectiva* cuyo título ya denota los contenidos de moralización: “Del episcopado nacional, sobre la moralización de las costumbres”. En la carta se menciona que “Cumpliendo con la augusta misión que la Providencia Divina se dignó conferirnos, al colocarnos como Pastores al frente de las diversas diócesis comprendidas en el vastísimo territorio de nuestra amada patria mexicana, habrá que cuidar el orden moral”. “Más de una vez nos hemos preocupado por esclarecer nuestra inteligencia, mostrándonos la verdadera doctrina de la Iglesia Católica en materias unidas con la fe, para que no os dejárais seducir por los muchos errores con que la impiedad moderna ataca e intenta destruirla”. “Hoy, urgidos también por un deber sagrado de nuestro ministro pastoral, queremos llamar vuestra atención, sobre graves y serios peligros del orden moral, que han asestado ya mortales golpes a la pureza y santidad de las buenas costumbres cristianas, y que, de no contrarrestarse con todo empeño, pueden, en breve, arruinarlas por completo.” “Más adelante el texto acentúa: “Quede de una vez para siempre sentado para oponer al mal tan grande eficaz remedio, que los principios básicos de la moral cristiana que establecen la distinción entre el bien y el mal son innumerables y eternos como Dios, y que los

recomendaciones para "...frenar el creciente desarrollo inmoral del cinematógrafo."<sup>271</sup> Entre ellos destacan los relacionados con los espectáculos y las diversiones, "...que llevan marcados el carácter de la bestia (es decir del demonio, del que habla San Juan en su Apocalipsis".<sup>272</sup> Aspectos de la vida moderna que ponen en peligro a la mujer y la colocan al borde del *abismo*.<sup>273</sup>

En lo referente a los bailes de moda y que el cine como espectáculos promueve el texto dice:

No queremos descender a describir los repugnantes detalles de los bailes modernos. Se han introducido y se introducen cada día tales libertades, tal desenfreno, tales provocaciones más o menos disimuladas, con pretexto y ocasión de los bailes que aún los mundanos que no han perdido el sentido común, los juzgan ilícitos. ¡Qué difícil es que en esos bailes!, ¿no se porqué?, ¡Cuánto más difícil que no se lastime el pudor y se vaya encalleciendo la conciencia! ¡Cómo es posible que muchos cristianos y cristianas pretendan cohonestarlos, solo porque están de moda?<sup>274</sup>

El texto sugiere que hay todo un desquiciamiento de orden moral en la sociedad que es lamentable con justicia, "un plan perfectamente trazado y diabólicamente ejecutado de sectas secretas con el intento de descristianizar a la sociedad".<sup>275</sup> A todo

---

actos humanos son buenos o malos, en cuanto están o dejan de estar conformes con su ley eterna." "Entrando en materia particular de esta carta, vamos a tratar con claridad y brevedad posible sobre las diversiones y espectáculos que se desvían de los principios sanos de la moral cristiana que van dando por resultado la horrible plaga de la corrupción moral. Más porque en todo momento aparece la opción de pecado y del escándalo, para que a su tiempo podáis mejor juzgar de la trascendencia y responsabilidad que le van consigo las libertades modernas". En Revista *Christus*. Rev. Mensual, C. F. E. M. año 1, No 2, enero de 1936, pp 1087-1095.

<sup>271</sup> *Íbidem*, pág. 1088.

<sup>272</sup> *Íbidem*, pág. 1088.

<sup>273</sup> *Íbidem*, pág. 1089.

<sup>274</sup> *Íbidem*, pág. 1089.

<sup>275</sup> *Íbidem*, pág. 1090.

ello dice, destacan espectáculos como el cinematógrafo que por todas partes y para todas las personas se multiplican de una manera que asombra, “pero llevando casi todos, en forma más descarada o encubierta el horrible contagio de la deshonestidad”.<sup>276</sup>

Respecto a la moralización del cine<sup>277</sup> y “dados los abusos de las representaciones cinematográficas, y pudiendo, como le es dado, con datos precisos, “comprobar día por día los tristes progresos del arte de la industria cinematográfica en la representación del pecado y del vicio” se reconoce la *altísima* influencia que el cine ejercita, tanto para “promover el bien como para insinuar al mal.”<sup>278</sup> Ante ello se recomienda aplicarle al cine “la norma suprema que debe regir y regular el gran don del arte, recomendando la necesidad de hacer del cinematógrafo un elemento moral, moralizador y educador, un elemento preciso de instrucción y de educación, y no de destrucción y ruina para las almas”.<sup>279</sup>

Y refiriéndose a esta ruina causada por el desarrollo del cine inmoral el texto dice, entre otras cosas:

Todos saben cuanto daño hacen las malas películas al espíritu. Son ocasiones de pecado, conducen a la juventud por los caminos del mal porque son la glorificación de las pasiones; presentan la vida bajo una falsa luz; ofuscan los ideales; destruyen el puro amor, el respeto al

---

<sup>276</sup> *Íbidem*, pág. 1090.

<sup>277</sup> El texto hace referencia a las fiestas de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo del mismo año de 1936 en donde el Santísimo Padre el Papa Pío XI dirigió a los Estados Unidos, una “luminosa encíclica para la moralización y misión educativa del “CINEMATÓGRAFO”, De ella se citan solamente “las que conducen al intento de señalar los peligros morales que se encuentran en los espectáculos y sus oportunos remedios. En el texto destaca la Encíclica de Papa “...*Vigilanti cura*,” manifestando al Episcopado Norte-Americano su satisfacción y agradecimiento por la labor realizada en último bienio mediante la *Legión de la decencia* por “la moralización del cine” en el que ve un peligro para la vida moral y religiosa de todo el pueblo cristiano. *Íbidem*, pág. 1091.

<sup>278</sup> *Íbidem*, pág. 1092.

<sup>279</sup> *Íbidem*, pág. 1092.

matrimonio, los afectos de familias. Hasta pueden crear fácilmente prejuicios entre los individuos y desacuerdos entre las naciones, entre las clases sociales, entre razas enteras.<sup>280</sup>

Así mismo, el texto destaca la obra del Episcopado secundada por los católicos de la *Legión Mexicana de la Decencia* que como una cruzada por la pública moralización ha conseguido “reavivar los ideales de la honestidad natural cristiana” obteniendo de millones de católicos y aún de los no católicos un compromiso firmado:<sup>281</sup> “obligándose a no asistir a ninguna representación que fuera en ofensa de la moral católica y la correcta forma de la vida”.<sup>282</sup> El texto continúa:

Es una de las supremas necesidades de nuestro tiempo, el vigilar y trabajar para que el cinematógrafo no se más escuela de corrupción, antes se transforme en un precioso instrumento de educación y elevación de la humanidad.<sup>283</sup>

En este contexto 1937 *La Legión Mexicana de la Decencia* denunció por obscenidad los desnudos fotográficos de la revista *Vea* y a sus editores ante la Procuraduría del Distrito Federal: el director

---

<sup>280</sup> *Íbidem*, pág. 1093.

<sup>281</sup> Sobre los acuerdos de este compromiso firmado a manera de normas destacan los siguientes tres. En la primera se lee. “obtener de los fieles que cada uno hagan la promesa de abstenerse de películas que ofendan la verdad y la moral cristiana. “ Este compromiso o promesa puede obtenerse de un modo más eficaz por medio de la Parroquia o de la escuela y con la inmediata cooperación de los padres de familia conscientes de su grave responsabilidad.” “Podrían también valerse de la Prensa Católica que haga resaltar la belleza y eficacia de la promesa de que se trata”. La segunda norma subraya que es menester para el fiel cumplimiento de este compromiso que “el pueblo conozca claramente cuáles son las películas lícitas, para todos, lícitas con reserva, o dañosas y positivamente malas.”. También se pide que se regularice la publicación frecuente y solicitud de listas de películas, clasificándolas y haciendo de las listas de filmes documentos asequibles a todos, por medio de boletines especiales o de publicaciones de la Prensa católica diaria. En la tercera norma se pide la efectividad de un Comité Nacional de revisión que promueva las buenas vistas, clasificar las cintas y hacer llegar este juicio a los fieles. Así mismo se sugiere que “por graves razones particulares, pueden establecerse comisiones diocesanas al mismo efecto” *Íbidem*, pág. 1094.

<sup>282</sup> *Íbidem*, pág. 1095.

<sup>283</sup> *Íbidem*, pág. 1096.



fue encarcelado.<sup>284</sup> Para finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta se desata en México una campaña de moralización que abarca hasta los sitios de diversión y vida nocturna, la prostitución y las revistas que incluyen el cierre del cabaret el *Waikiki*.<sup>285</sup>

En los años cincuenta *La Legión Mexicana de la Decencia* se encargó de clasificar las películas y espectáculos que aparecían en cartelera. Los obispos recomendaban el fiel acatamiento de esas instrucciones. Sin embargo, en el Departamento del Distrito Federal dice que el fracaso de esa censura oficiosa se pone de manifiesto al comparar las normas emitidas por *La Legión Mexicana de la Decencia* con las estadísticas de las cintas censuradas. Aún así aparecen varias películas restringidas en su catálogo.

Por ejemplo, de entre las cintas de los años que corren de los treinta a los cincuenta, la *Legión* emitió una clasificación de las películas de la siguiente forma: "Para mayores con serios inconvenientes".<sup>286</sup> La clasificación incluía seis rubros: "Buenas para todos", "Para mayores y también para jóvenes", "Para mayores con inconvenientes", "Para mayores con serios inconvenientes", "Desaconsejables", y "Prohibidas para la moral cristiana".<sup>287</sup> Dentro de esta última categoría que *atenta contra la moral católica* destacan las siguientes cintas que forman parte de nuestro trabajo.

La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler, Aventurera (1949) de Alberto Gout, Aventura en Río (1952 ) de Alberto Gout,

---

<sup>284</sup> Rodríguez Gonzáles, Sergio. *La ciudad de las noches y las soledades*, en Carlos Monsiváis, et al; *La ciudad de México: años 20s a 50s*, INBA, México. pág. 129.

<sup>285</sup> *Íbidem*, pág. 161.

<sup>286</sup> Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión de la Decencia, de 1931 a 1958, México, 1959.

<sup>287</sup> *Íbidem*.

Ambiciosa, Vagabunda (1950) de Miguel Morayta , Ángel o demonio (1947) de Víctor Urruchúa, En carne viva (1950) de Alberto Gout, Mujer sin alma y La diosa arrodillada (1947 ) de Roberto Gavaldón entre otras.

Sin duda estas restricciones de grupos conservadores tanto para la exhibición como para el tratamiento de los temas vienen a contribuir en la articulación del género cinematográfico de la llamada mujer fatal mexicana. Es claro que, en conjunto, estas leyes, normas y códigos cohesionan a los directores de cine en torno a los cuidados de la moral social y contribuyen a las determinaciones que establecen las estructuras sociales y dramáticas de los filme. Pues por un lado se expone a la prostituta y sus comportamientos, pero por otro se promueven el perdón y el retorno al equilibrio de la mujer que sale de sus roles socialmente aceptados.

Sin embargo, en México el tema de la prostituta y la mujer sexuada abarcará la imagen de la mujer mexicana y su cultura en la constitución del género cinematográfico. Una imagen que parece quedar atrapada en un sistema religioso, masculino y autoritario que, como observaremos, se refleja y sintetiza en los filmes que integran el *corpus* de la *mujer nocturna* que revisamos.

Bajo estas particularidades, el género cinematográfico hace posible amenazar las estructuras sociales predominantes a través de la prostitución, la *seducción* y el *erotismo* que se ejerce en el clímax femenino. Y aunque la expresión del cuerpo esté vinculada al amor a Dios, al hijo, al verdadero amor o a la redención y la muerte como signos de rechazo abierto de la parte instintiva, salvaje y sexual de la

moral en la mujer mexicana, ellas, las mujeres nocturnas alcanzarán su máxima fortaleza y vigor en el *artificio* como parte del erotismo y seducción que ejercen desde la imagen. Ésta última, como una categoría del comportamiento femenino que mantiene el control simbólico sobre el hombre y no el del poder material, a través de la puesta en escena del cuerpo; una exhibición pública que escapará momentáneamente, a todas las estructuras sociales como lo revisaremos más adelante.

Como mencionamos al inicio de nuestro apartado, como parte de la estructuración del género cinematográfico de la mujer nocturna, otros aspectos intervienen en la representación y narrativa cinematográfica. Entre ellos los caracteres y símbolos propios de la cultura del mexicano y de la época. Signos que en la puesta en escena serán reconocidos por el público: moral, excesos, transgresiones o bailes y música como herencia espiritual y cultural que articula la conciencia y la identidad del mexicano.

En este reconocimiento social en la imagen, un aspecto relevante para nuestro trabajo, es la aparición imprescindible de un esquema corporal modelo, como protagónico de cada película pero también como un referente reconocible como propio en los mexicanos y su historia. Cuerpos que se constituyen en protagonistas de las películas a través de mujeres exuberantes y con rasgos latinos, a la vez que actrices en boga. Actrices cantantes y bailarinas convertidas en prostitutas y cabareteras: Amalia Aguilar, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla o Meche Barba, entre otras, que se identifican bajo un contexto de resonancia y consolidación e

identidad política y cultural, a la vez que de opulencia corporal en boga para el espectador masculino. Estética de cuerpo femenino que alude a una configuración mexicanista y cosmopolita, como consecuencia inmediata de un cine que se desarrolla rápidamente en México y a la mexicana; inscrito el concepto de cuerpo con signos populares y de modernidad en proceso de construcción y consolidación nacional como lo revisaremos en nuestra primera película Santa.

Esta figuración en el cine acentúa volumen de caderas y piernas, cintura estrecha, tez blanca con un aire racista por la cosmopolitización de la imagen; influencia norteamericana sobre la mujer mexicana, enmarcadas en un tipo de movimiento corporal con evidentes rasgos afro—antillanos y de espectáculo al estilo del cine de Hollywood que también interactúa con la época. Música vigorosa y canciones evocativas al desamor, entrecruzadas con imágenes del cuerpo, con expresiones y gestos norteamericanos y europeos: rostro y actitudes de mujer blanca que se mezclan con una moral conservadora y una idea de soberanía nacional modernista frente a los Estados Unidos de Norteamérica y Europa.

Bajo las formas del melodrama dice Silvia Oroz, en América Latina el género cinematográfico supone la simplificación formal del llamado directo a los sentidos del espectador para su más fácil comprensión.<sup>288</sup> En su conformación, el reconocimiento de los aspectos culturales es tan importante como importante es el desenlace repetitivo de los esquemas estructurales de los filmes.

---

<sup>288</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, Pág. 21.

En este mismo sentido, Rick Altman escribe, en la constitución de un género cinematográfico, lo mismo importa al desenlace que la repetición de los signos y esquemas dramáticos que las soluciones *acumulativas* en la narrativa y los finales. Pues en la naturaleza repetitiva y acumulativa de los signos sociales que intervienen en las películas, es que aparecen los rasgos predecibles del film que confortan la identidad orgánica y social del espectador y la sociedad.<sup>289</sup>

Con ligeras variantes, continúa Altman, y bajo la idea de acumulación, cada película sobre el tema del cabaret y la mujer nocturna aportará patrones tipo sobre el cuerpo y su modo de exponerlo en las películas. Sin embargo, son los atributos físicos uno de los principales elementos que contribuyen enfáticamente a la reiteración de los esquemas melodramáticos, constituyéndose en un patrón repetible de belleza, conducta y sentimientos con afinidades y proposiciones sobre la mujer en su contexto social. Estos patrones de bellaza: honestidad, recato, juventud y el heroísmo como metas son los rasgos que el cine de la mujer nocturna destaca en la mujer mexicana.

En este contexto, el género de la mujer nocturna que revisamos, como analiza Silvia Oroz, aparece como un cine de moral y catarsis que reconforta y reestablece a su espectador con su narrativa y la construcción de sus finales.<sup>290</sup> En la estructuración esquemática del género cinematográfico, importa por igual el final

---

<sup>289</sup> Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Paidós Comunicación, 114, pág. 50.

<sup>290</sup> Silvia Oroz, *op. cit.*, Pág. 21.

de la historia que la exhibición del cuerpo bien formado y en movimiento, como lo analizaremos más adelante. En nuestro análisis, como prostituta, la mujer nocturna emergerá bailarina y artista en una cultura judeocristiana que le exige justificar su *caída* y sus actos: lo que representa en ella un mundo que desinhibe los temores al cuerpo, pero que siempre está bajo sospecha por sus excesos, tal y como lo exige la cultura en torno al cuerpo femenino y su sexualidad en el orden social y moral de los mexicanos.

Una desinhibición corporal calificada como libertinaje, pero que se torna también en un elemento de emancipación corporal desde el cine a través de el ejercicio de la seducción y la danza como vías efímeras y de glorificación corporal. Estas mujeres que iniciamos con Santa (1931), de Antonio Moreno, y cuyas características son similares y acumulativas con La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler y La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard. Son mujeres que se caracterizaron por representar prostitutas con una sexualidad fatalista que culmina con un final trágico que las retorna al equilibrio social por el exceso de violencia y la muerte. De este modo, las temáticas del género cinematográfico inician con los signos del sufrimiento y el castigo, muy distinto a la propuesta erótica, exótica y seductora propio de la bailarina en que culminará la prostituta cabaretera al final del género cinematográfico de las siguientes dos décadas.

La justificación de estas nuevas libertades, encontrarán sus resonancias en la desdramatización sutil del mal en el clímax de la *seducción*, como una puesta en escena del artificio de lo femenino

pero vinculado al mal teológico y a la mercadotecnia. Progresivamente el género toma características de musical: la música, la canción-bolero y la danza con toda su indumentaria y escenografías en estilos diversos que hacen su presencia al compás del movimiento sensual de caderas, pechos y piernas por la danza con influencia afrocubana y el *jazz* norteamericano. Aspectos de un cine sobre el cuerpo que contribuyen a la creación de una especie de fractura y continuidad entre los años treinta, cuarenta y cincuenta en México respecto al cuerpo femenino y las maneras de narrarlo en el cine.

La insistencia musical aparece vinculada a dos aspectos como señala Silvia Oroz. El primero en relación con los procesos mercantiles, pues el melodrama se incorpora a las manifestaciones populares de la cultura de masas y el segundo, por las convenciones desarrolladas y sublimadas en la lucha entre el bien y el mal que permean la cultura. Aspectos que determinan en el cine, la relación, producción masiva-espectador.<sup>291</sup>

El segundo aspecto, se refiere a la estrecha relación del gusto de la cultura popular y su necesidad de reafirmación de grupo y confirmación conceptual en el seno de la sociedad. De aquí la insistencia en la música y la danza, como sugieren los títulos que forman parte de esta retórica musical cinematográfica: Revista musical (1934) de Arcady Boytler, Konga roja (1943) de Alejandro Galindo, Bésame mucho (1944) de Eduardo Ugarte, Aventurera (1949) de Alberto Gout, Al son del mambo (1950) de Cano Urueta, La reina

---

<sup>291</sup> Íbidem, pág. 22.

del mambo (1950) de Ramón Pereda, Ritmos del caribe (1950) de Juan J. Ortega, Dancing (Salón de baile 1951) de Miguel Morayta entre otros títulos.

En este cine musical la mujer nocturna ya promueve un cuerpo femenino erógeno que aparece en la imagen susceptible de ser atendido en sus necesidades sensitivas, visuales y consumistas. Cuerpo y género cinematográfico se revelan como discontinuidad sensual y vigorosa para la época. Un cuerpo público que trasciende a través del género, sobre el conjunto racional y moralizador en las experiencias culturales de la época.

En este sentido, y como parte de los procesos históricos y sociales que articulan la época, la mujer nocturna de finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta, dará movilidad a los prejuicios corporales en México a través de la exhibición del cuerpo. Su rebeldía y agitación se constituyen en signos de emancipación. Sus cuerpos semidesnudos y serpenteantes, en contorsiones y conductas transgresoras, que también ponen en cuestionamiento la vigencia de la Fe cristiana, las estructuras sociales y la rigidez de los discursos oficiales que las regulan.

Esta fascinación por la rebeldía a través de la expresión motriz, es el cuerpo erógeno que entra en conflicto con la pesadez histórica de la mujer mexicana tradicional, y se advierte en la imagen, como un nuevo ideal de la *mujer sensual*. Una mujer que desde la imagen despierta pasiones, y que provoca incluso, una reubicación de los sentidos y valores en los segmentos corporales desde la pantalla. De cierto modo y como lo veremos, la estética del género prostibulario



en su punto más logrado, es una estética de la voluptuosidad a través de la representación corporal. Un cine que muestra abiertamente su preferencia por la belleza física de la mujer y su descripción y narrativa a través del cuerpo en movimiento, pues las cabareteras en el clímax del género son mujeres vigorosas y bien formadas, rodeadas por hombres, y algunos de estos, definitivamente, expuestos con evidentes rasgos de animalidad ante ellas.

Al ser portadora de un tipo de personalidad perturbadora ellas encarnan una obsesión constante por la subversión que queda abiertamente manifiesta por sus excesos en la narrativa corporal: poder, dinero, hombres o lujos. Es por ello que el género cinematográfico, en sus contenidos tendrá que regresar a la mujer nocturna al equilibrio social, como lo sugiere el origen y conformación del género cinematográfico encabezado por Santa. Aspectos que desarrollaremos en el análisis de la escenificación de la representación y las narrativas corporales.

## **Capítulo Tercero**

### **Las primeras prostitutas: entre la tradición y la modernidad mexicana**

## 1. Los inicios

Santa (1931)<sup>292</sup> de Antonio Moreno, es el punto de partida de un discurso en imágenes cinematográficas sobre la prostituta mexicana. La cinta aborda la temática de la joven provinciana que se convierte en prostituta de casas de citas y centros nocturnos de la gran ciudad. Una mujer que aparece en la *narrativa cinematográfica*,<sup>293</sup> como un desafío al orden social y moral, en un planteamiento en imágenes que toma al cuerpo como terreno del debate.

Esta primera protagonista encarna aspectos de sensualidad y sexualidad que escapan a los límites permisibles de la sociedad provinciana y citadina de la época. Y aparece como una mujer que entra en desequilibrio ante la ideología mexicana sobre la mujer honrada. Desafíos que se contraponen a los esquemas reguladores de la conducta, tradicional y religiosos que controlan los usos del cuerpo y sus relaciones íntimas, tanto en el contexto del filme, como en el contexto social e histórico del México de la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>292</sup> García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. 1920-1937*; Tomo 1 *Op. cit.* pp. 51-57.

<sup>293</sup> La *narrativa cinematográfica* a que haremos referencia en este trabajo tiene que ver con dos elementos básicos del concepto de narrativa que estudia Gaudreault Francois André. El primero de ello referente a la *narrativa modal* y el segundo a la *narrativa temática*. En la primera forma de narrativa observaremos las formas de expresión según el soporte expresivo del medio cinematográfico, “materia de la expresión manifiesta”. Para el caso del cine en imágenes, planos, escenas, secuencias, tomas, palabras, música, sonido, movimientos de cámara, etc. que se resumen en las formas de exposición de la imagen y que se agrupan bajo el concepto de “narratología de la expresión” del protagonista, o de la historia y su expresión en imágenes y del contexto que la cámara describe y narra. En la segunda forma de narrativa, la *temática* se aborda la historia contada de las funciones del personaje y su desarrollo en la historia que se cuenta. Trata también de las relaciones entre los actantes directamente vinculados a la palabra y al concepto literario del desarrollo de la historia. Esta figura es la que se ocupa de los contenidos narrativos independiente de las formas de exposición, forma que produce los contenidos estructurales más que de la composición de la imagen. Para nuestro caso abordaremos las dos formas de narrativa, pero nos detendremos en cada una de acuerdo al tema y la imagen que se plantea en relación a la narrativa del cuerpo femenino en la película. En Gaudreault Francois, André. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Paidós Comunicación N°. 64 Cine. España, 1995. pág. 20.

Con un perfil costumbrista, tradicional y moralista, se da con esta cinta el inicio de un discurso femenino en México a través de los atributos físicos y usos del cuerpo femenino en la imagen, vestimentas, conductas y estructuras dramáticas del cine. Representación corporal ligada a la pureza, la humildad y la inocencia llevada a la caída por el engaño del hombre ciudadano, moderno y civilizado, frente a la condición tradicional y buena de la mujer provinciana. La película propone signos corporales en imágenes para constituir un arquetipo de juventud, espontaneidad y frescura, de aires limpios y transparentes como el campo y la provincia mexicana que enmarcan a la adolescente. Una ramera siempre buena, cuya fatalidad inocente expondrá las convenciones y significados de la mujer en la sociedad mexicana.

Bajo la convención del blanco y negro, cinco escenas,<sup>294</sup> que describiremos a continuación componen cinematográficamente el inicio del género de películas sobre el tema de la prostitución, así como la decadencia moral y física por la ruptura con el orden social. En las escenas aparecen los nexos que atan a la mujer a su familia, así como el contexto social e histórico del México de principios del siglo XX. Las imágenes aparecen como desafío, pero también como formas de control de las conductas y los individuos que la componen.

---

<sup>294</sup> Para los fines de nuestra exposición tomaremos el concepto de *escena* que propone Eisentein, Sergei. en *La forma plástica del cine*. 5ta. Ed. Siglo XXI Editores, 1999. en donde sugiere que la escena cinematográfica delimita y define la acción en tiempo y espacio y es vista también como sucesión o continuidad (secuencia) de planos y tomas coherentes que integran un episodio o acto completo del argumento del filme. También nos apoyaremos en el concepto de *narrativa cinematográfica* que aborda el concepto de *escena* desde la perspectiva del conjunto de planos unidos por un criterio de unidad, de espacio y de tiempo en relación con el relato y la forma de exponerlo. En este contexto, la trama del relato y su exposición aparece compuesta por escenas claramente separadas, que se definen por la forma en que se va armando y desarrollando la narración por su efecto expresivo. En nuestro trabajo la *escena* puede estar constituida lo mismo por un solo plano que por varios planos, sin transiciones o con ellas como también lo señalan Aumont y Ruso, *op. cit.*, pág.97.

El tratamiento ya advierte los significados corporales que desarrollará el género en las mujeres nocturnas del cine mexicano: edad temprana de la protagonista y atributos físicos como un momento de la vida sensitivamente poderoso y físicamente bello y atractivo frente al hombre.<sup>295</sup> Aspectos físicos que marcan la diferencia entre contención y explosión de los sentidos masculinos y femeninos, en el marco de un cuerpo envuelto en la lucha interna del recato, el deseo y la desgracia en conflicto permanente.

En Santa la sexualidad y la sensualidad sólo se exalta en momentos claves, pues en el tratamiento del cuerpo, los objetivos melodramáticos son los de exponer la desgracia personal, desde la pérdida de la virginidad, hasta la decrepitud y la muerte prematura. Motivos que hacen aparecer los procesos sensitivos forzados, como parte de un castigo, en donde el débil erotismo de Santa es el

---

<sup>295</sup> George Bataille analiza estos procesos sensuales y eróticos del cuerpo femenino. Al referirse a la belleza de la mujer y los efectos que produce en el hombre dice, estos elementos entran en juego para constituirse en un ideal de mujer y a la juventud se añade en principio, como elemento primario la forma corporal y sus comportamientos alejados de la animalidad, párrafos más adelante escribe. “El valor erótico de las formas femeninas está vinculado, me parece, a la disipación de esa pesadez natural que recuerda el uso material de los miembros y la necesidad de una osamenta, cuando más irreales son las formas, menos claramente están sujetas a la verdad animal, a la verdad fisiológica del cuerpo humano y mejor responden a la imagen extendida de la mujer deseable.” En esta imagen de la mujer que señala Bataille, es claro que el cuerpo inmóvil de la cabaretera no provocaría el deseo en sus espectadores, sino que es a través de la fantasía del cuerpo y las formas de presentarlo, a manera de sintaxis corporal cinematográfica, que se produce el proceso. Movimiento físico y rítmico de la narrativa cinematográfica que nos revelará, como sugiere Bataille, al mismo tiempo que el alejamiento de la animalidad secreta en la sensualidad sugestiva, la delicadeza y fogosidad del movimiento del cuerpo en la danza. Pues la belleza del cuerpo y rostro, como se verá en las cabareteras bailarinas, a través de las maneras de encarnar el movimiento con sentido pagano para el mexicano, anuncia justamente la provocación e intimidad de las partes erógenas más animales como lo analizaremos en nuestro apartado sobre el sentido erótico y pecaminoso de la danza. Al respecto de la provocación y el erotismo de la mujer Bataille escribe: “El instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes, pero más allá del instinto sexual, el deseo erótico responde a otros componentes: a la belleza negadora de la animalidad que despierta deseo y, que lleva a la exasperación de ese mismo deseo, y por ende, a la exaltación de las partes animales.” Sin duda este es el soporte estético del cuerpo para la integración y el clímax del género fílmico. Rasgos de animalidad y de posesión en los trasfondos significativos que evidencian tendencias instintivas y de contención moral en hombres y mujeres. Desde sus estructuras dramáticas y melodramáticas, múltiples filmes hablarán de la imagen de la mujer seductora que entra en conflicto con la sociedad y el mundo masculino en vigencia. Bataille George, *op. cit.*, pp 79-89.

resultado de la frivolidad y la arrogancia del hombre. En este contexto, el planteamiento cinematográfico en el inicio del género cinematográfico, a través de una recreación de la puesta en escena, es el siguiente:

Primera escena: la provincia mexicana, *limpia* como Santa

Bajo una luz brillante y limpia que parecía iluminar la totalidad de la provincia mexicana, la plaza de Chimalistac, pueblo de Coyoacán en la Ciudad de México, en los inicios de la década de los treinta, rompía su densa paz tras el alboroto de caballos y niños que anunciaban la llegada de la tropa. Santa, desde la cotidianidad incuestionable de sus labores domésticas, irrumpía en emoción y ansias por ver de cerca el esporádico acontecimiento. Temblorosa y convertida en un puñado de ilusiones sale rápidamente de la modesta casa, no sin antes apretar contra sí sus largas trenzas negras y medio recoger sus faldas largas que cubrían la totalidad de su cuerpo y volúmenes; y por supuesto, hacer una acostumbrada reverencia a su madre en señal de respeto, *licencia* y prisa.

Segunda escena: la tradición femenina y la *civilidad masculina*

Momentos después, en el encuentro con los soldados, un plano medio cinematográfico deja en intimidad momentánea a la nerviosa adolescente. Sus ojos negros y rostro resplandecen cuando su mirada sorpresiva se encuentra con la del general, erguido desde su caballo. En un cambio de eje cinematográfico, otro plano corto describe la actitud corporal insistente del soldado: seductor en la pose y arrogante en el porte, que desinhibido intimida con la mirada a la

provinciana; ella, al sentir aquella mirada que le recorría la totalidad de su cuerpo, inclina lentamente la cabeza, en un innegable gesto de pena, sumisión y jerarquía. Santa se acerca y le ofrece agua al militar, él, seguro de su condición de hombre de ciudad, civilizado y dominador toma el cántaro, apretando contra la vasija las manos dóciles de la provinciana. En expresa actitud seductora se lleva cántaro, agua y manos a la boca, acariciando e intentando besar las manos blancas de la temblorosa adolescente. (Fig. 1)



Fig. 1 Santa (1931) de Antonio Moreno. En la imagen se aprecia la insistencia seductora de Marcelino, el militar ciudadano que aparece firme en la pose corporal y arrogante en el porte, en evidente contraste con la muchacha provinciana que, temerosa intenta apartarse de la insinuación...

Una vez juntos, en tan inesperado encuentro, desde la primera frase de Santa al hombre que la seduce, la trama del melodrama cinematográfico de la mujer mexicana parece quedar esbozada metafóricamente: “beba usted, es agua limpiísima de la madrugada”. Pureza virginal y edad temprana, así como inocencia mancillada y belleza física traducida en sensualidad; belleza juvenil e inocencia que se convertirán en signos de moralidad, transgresión y culpa, en donde el cine mexicano de prostitutas primero y cabareteras después pondrá en juego valores sociales y religiosos: matrimonio, castidad o sexualidad sin reproducción familiar.

En la *secuencia*,<sup>296</sup> la siguiente toma narra en plano general los cuchicheos de la tropa que ve discretamente lo sucedido entre la pareja y que además, parecen adivinar maliciosamente el desenlace del repentino encuentro... Después de la despedida y la petición del reencuentro de Marcelino el militar, los soldados se marchan de la plaza, destrozando con las patas de sus caballos, a manera de *metáfora visual*,<sup>297</sup> un ramo de flores blancas que maltrecho queda en el piso, entre el polvo y la indiferencia de todos los ahí presentes, como un augurio del destino funesto de Santa.

En la escena, es notorio que la provinciana ha experimentado nuevas sensaciones en su cuerpo: el despertar de sus deseos, la

---

<sup>296</sup> Aquí utilizamos el término *secuencia* para referirnos a una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático de la historia y su exposición en imágenes. Imágenes organizadas desde el comienzo al fin de un acontecimiento, atravesado por lo regular de varios momentos diferenciados. En este contexto, la secuencia posee en su forma expositiva un inicio, un transcurso y una conclusión narrativa luego de un momento de tensión. *Íbidem*, pág. 228.

<sup>297</sup> Desde la perspectiva cinematográfica la *metáfora* aparece en la imagen como figuras de sustitución para favorecer y enriquecer la expresión visual. En el caso de la *metáfora visual* se apela a las semejanzas y a las comparaciones...por las formas. En este sentido es como se suele llegar a la expresión visual de conceptos abstractos por las formas que se exponen en la narrativa cinematográfica. En el *Diccionario del saber moderno. El lenguaje, op cit* pág. 274.



seducción de la belleza física y las sensaciones sexuales de la juventud tras el contacto sutilmente provocativo con el militar. Aspectos que en un instante modificarán su vida con todo y la resistencia de un cuerpo que sabe de su condición tradicional, impuesta por una moral religiosa que propone como principios de su doctrina la inmovilidad y abstinencia de los sentidos al interior del conjunto del esquema corporal y social.

Tercera escena: *el deseo* como transgresión

El despliegue de los subsecuentes medios planos y tomas cerradas cinematográficas, describen las intenciones más íntimas y carnales de Marcelino, así como la endeble resistencia de Santa al contacto corporal, pues ella aún lleva encarnados los principios y enseñanzas tradicionales que guían su alma provinciana. En la secuencia, los juegos entre árboles y flores entre los recién enamorados se observan bajo la luz brillante de la tarde limpia y clara que se filtra por entre las tupidas hierbas desde el cielo azul; metáforas de naturaleza y claridad que el filme propone como signos de virtud, virginidad y frescura; instintos que incitan a los amantes a los placeres del cuerpo, más allá de las normas familiares, sociales o religiosas del recato y la abstinencia.

En la misma secuencia, bajo ese contexto de omisión y pasión, de súbito, él la toma por la cintura, la pareja se queda instantáneamente en la cercanía e intimidad propuesta por el medio plano que acerca sugerente y lentamente a los amantes uno contra el otro. Marcelino pasa sus brazos por el largo y esbelto talle que aprisiona con ansias de posesión, mientras Santa intenta resistirse

con pequeños ademanes de rechazo y sin conseguir algún éxito. En la toma se expone la pasión como la imposibilidad de negarse a las tentaciones de la carne y al hombre, que hace del cuerpo de la adolescente una masa cada vez más dócil, húmeda y sumisa...

El deseo de posesión queda sugerido con mayor fuerza, más que todos los principios que se llevan en los esquemas del entendimiento. Una vez acostados en la hierba, la pareja sale de cuadro y la toma se desvanece en una cortinilla que *sugiere*, por las propuestas de la *reticencia*,<sup>298</sup> un apasionado acto sexual. Sugerentemente, el desvanecimiento de los cuerpos en la crujiente hierba se da justo en el momento en que la tarde cae en la noche. (La noche como metáfora arquetípica de las pasiones carnales pertenecientes al reino de la oscuridad, lo prohibido y la maldad como lo veremos más adelante en el análisis de Gilbert Durand). Tras el recurso de la elipsis cinematográfica, en subtítulos se lee: "Así fue aquel día... y así pasó durante muchas semanas".

#### Cuarta escena: *el desacato* y la penitencia

En la toma se ve a la pareja en el lugar de los encuentros, recargada a un árbol y sin la pasión del primer día, él insiste en besarla pero ella se aparta con el gesto desencajado y la mirada fija

---

<sup>298</sup> Como revisamos desde la introducción de nuestro trabajo la *reticencia* como forma cinematográfica se refiere a las acciones físicas del personaje no consumadas. Es decir, acciones que aluden a hechos que no pueden mostrarse en pantalla por la censura, como la consumación de una relación sexual. Formas y recursos que al igual que la *elipsis* y la *digresión* se dirigen en lo general a tabúes sexuales o alusiones al orden moral de la sociedad, y que además están directamente relacionadas con la censura cinematográfica, como lo analizamos. En este contexto también podemos mencionar la *elipsis* y la *alegoría* en el cine que como observaremos son recursos para la narración cinematográfica del cuerpo y sus actos. En este caso, el recurso de la *reticencia* en la escena que nos referimos no indica el acto sexual sino que nos deja adivinar o imaginar lo que ahí sucede. Aspectos vinculados directamente con la moral pública y sus modos de valorar el cuerpo y sus acciones en el orden social.

en el vacío, pensando en los problemas que se avecinan. Preocupada le dice “Marcelino me da vergüenza estar en mi casa”, a lo que el general contesta “ni a tu sombra le cuentes lo que ha pasado”. Con el rostro duro y en evidente preocupación por la respuesta, que al fin revela en ella la realidad moral y tradicional en torno a su condición de mujer pura que había olvidado, Santa invoca la ayuda intangible de Dios, pues dice y ruega angustiada al militar “por nuestra Señora del Carmen no me abandones”.

Marcelino esboza una sonrisa juguetona al tiempo en que nuevamente la envuelve con insistencia entre sus brazos, mientras la acaricia y la besa, Santa comienza lentamente a relajar sus fuerzas y sus angustias ante la insistencia de aquellas manos candentes; pero sin perder la expresión en el rostro de un doble sentimiento: preocupación traducida en su mundo de signos tradicionales y cristianos, más los principios del placer corporal sugeridos por el primer plano como pasión, enamoramiento y deseo carnal sin control.

En la escena varios aspectos de orden moral y religioso en torno a la corporeidad se hacen evidentes, pues con la invocación de Santa al mundo católico, se entrelazan los acontecimientos carnales con las ideas de interiorización de la culpa católica. Pero fundamentalmente el debate queda inscrito en las transgresiones que la provinciana ha experimentado, contrariamente a las normas que la rigen dentro de su tradición social e histórica: relaciones sexuales fuera del matrimonio, sin el consentimiento familiar, social o de Dios “que todo lo ve y lo oye” como lo sugieren las Santas Escrituras según la cinta.

En este contexto de transgresión y desafío, la actitud retraída del cuerpo y el rostro captados por los planos cerrados también revelan la subjetividad del personaje: los sentimientos más profundos de Santa. Después que Marcelino le ha expresado su indiferencia, en el rostro melancólico de Santa, el gesto sintetiza el sistema de pensamiento social en torno a las prácticas de orden corporal que la sociedad ha impuesto como conductas a través de sus leyes y normas, pues en la frase de Santa “por nuestra Señora del Carmen no me abandones”, se evocan las fuerzas del bien sobre las pasiones humanas, vistas éstas últimas, implícitamente como fuerzas *malignas*. Invocación que también señala el impulso y la consolidación de una moral fundamentalmente cristiana que invade las concepciones sobre el cuerpo y sus prácticas sensuales y sexuales.

En relación a estas escenas, el trasfondo pasional del filme, propone el encuentro entre los amantes como el triunfo de la pasión, de los instintos y del erotismo expuesto como trasgresor, pero también el de la focalización de la culpa católica en el cuerpo: el sexo de la mujer. Ubicación de los procesos somáticos sensuales que hacen evidente, la vigencia y adopción de una moral religiosa, así como sus ideas del mal dentro de la cultura mexicana. Cultura de recato y castigo que en lo sustancial promueve la existencia real de Dios y el Diablo a través del bien y del mal que se manifiesta en los usos del cuerpo en México.

Desde Santa, como en la gran mayoría de películas del género cinematográfico, ya se observan estas formas inéditas de autocontrol y censura como lo analizamos en nuestro capítulo anterior: culpas,

apariciones divinas, milagros, visiones demoníacas, santos y vírgenes protectores serán aspectos de un mundo intangible que en interacción constante con el bien y el mal, promueven la vigencia de las creencias sobre Dios y el Diablo. Ello bajo un modo de verticalidad del arriba y el abajo, del bien y el mal como lo analizábamos en nuestro capítulo anterior. Mundo intangible que aparecen para extirpar y justificar los desequilibrios sucedidos en el cuerpo sexuado. En este contexto, nuestra quinta escena prefigura la caída de la mujer.

Quinta escena: *la caída* como principio de fatalidad, muerte y retorno al equilibrio

En nuestra última escena, marcada como el tránsito de la tradición del cuerpo al despertar de sus sentidos, se ve a la tropa en preparativos para abandonar el pueblo. Santa es avisada de la partida de su amante. Llena de angustia sale corriendo de su casa y ve al militar alistado para marcharse. Ella sabe que con la partida del militar se va también su honra. En un *emplazamiento de cámara*,<sup>299</sup> que sugiere un cambio del punto de vista del suceso, la *toma en picada*<sup>300</sup> convierte a Santa en un ser desvalido e insignificante, frente al *punto de vista*<sup>301</sup> del soldado que es sustituido momentáneamente

---

<sup>299</sup> El *emplazamiento de cámara* obedece a la narrativa visual de la historia, en donde el director acentúa la descripción y narración de un momento a través de colocar la cámara en lugares estratégicos para significar acciones, espacios o situaciones del personaje.

<sup>300</sup> En este mismo sentido, la toma de la cámara en *picada*, es decir de arriba hacia abajo describe un alzamiento o achicamiento de personajes a través del ángulo en declive de la toma. Lo que convierte al personaje, en este caso a Santa en un ser pequeño físicamente, y en la narración de la historia en un ser desvalido, pisoteado o minimizado por un ser superior.

<sup>301</sup> Esta noción de *punto de vista* completa la noción de focalización respecto al personaje. Es decir que la cámara toma momentáneamente el lugar del actor para poner al espectador desde donde el personaje mira. El

por la cámara. Con el caballo a trote y la mujer prendida de las piernas del hombre que la sedujo, dice envuelta en lágrimas, gritos y gemidos: “Marcelino no me abandones, llévame contigo” mientras él repite indiferente sin voltear a ver a quien le ruega “volveré, volveré”.

La cuadrilla se aleja rápidamente mientras ella cae en la tierra suelta, llora y se lleva las manos al rostro en señal de dolor y desesperación. Sus piernas entreabiertas con el vestido claro arriba de las rodillas, parecen descubrir sin el menor pudor, lo que ha dejado de ser lo más sagrado para ella, su familia y su comunidad: la pérdida de la virginidad sin matrimonio, más las desgracias celestiales y sociales que conlleva dicha pérdida sin consentimiento de Dios y la parentela.

Al igual que el ramo de flores blancas pisoteado por los caballos, Santa queda abatida, ante la mirada fúrica de sus hermanos que de lejos la observan. Parentela que en la escena representa la ruptura con la familia, con la hermana vista como lasciva y prostituta: la *puta*.<sup>302</sup> Pues en la conformación de las estructuras del parentesco de la mujer, hermana e hija, vistas como ramera y ligeras en la sociedad mexicana, la mujer queda desprotegida y relegada al mundo de lo indigno, fuera de la estructura familiar.<sup>303</sup>

---

recurso narrativo nos sugiere una asimilación de las emociones y los pensamientos de los personajes y su desenvolvimiento en la historia.

<sup>302</sup> En términos generales con el concepto de *puta* en la cultura mexicana y su moral religiosa sataniza la sexualidad *lasciva* de la mujer, así como el erotismo y la sensualidad. En este sentido, el concepto abarca no sólo las relaciones sexuales como mercancía sino que también alcanza a las manifestaciones del hecho erótico en múltiples expresiones arraigadas a la cultura mexicana para estigmatizar a las mujeres bajo las conductas de coquetería y sensualidad, pero también alcanza a mujeres solas, a las divorciadas, a las artistas o aquellas que se envuelven bajo atmósferas exóticas. Edgar González Ruiz, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>303</sup> Urrutia, Elena. *Imagen y realidad de la mujer*. Ed. Diana Sep Setentas 1980. pp. 21-23.

Santa al ser descubierta en sus amoríos ha perdido el resguardo de sus hermanos y padres y es relegada a valerse de su propia fortaleza física y emotiva para salir adelante. Es expulsada del seno familiar como símbolo de desequilibrio social, por haber sucumbido al placer carnal indebido.

Las primeras prostitutas del cine como Santa en la cinta, Rosario en La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler, así como las subsecuentes cabareteras–bailarinas aparecerán en los filmes con una carga significativa de prostitutas. Es por ello que la representación cinematográfica las exhibe solas, lejos del resguardo de sus familias o en pleito y lejanía con padres, hermanos y esposos. Sin el amparo del matrimonio que las ayude a salir adelante, pues en el mundo de lo “indigno”, la familia representa un amor incondicional y “tierno”, que la prostituta ha perdido, es decir un amor sin transgresión y sin erotismo que la protege física y emotivamente de lo inmoral.<sup>304</sup>

Las escenas que expusimos propician diversas reflexiones entre las que destacaremos las siguientes:

En sentido moral el inicio del género cinematográfico a través de Santa propone las formas melodramáticas de un lento impulso moralizador dirigido hacia las enseñanzas y consecuencias de las conductas transgresoras, así como una especie de domesticación de los instintos y los comportamientos. También se advierte la idea de pecado y castigo como transgresión a un orden social, que promueve la dosificación y control de los impulsos sexuales, las pasiones y los instintos carnales.

---

<sup>304</sup> Íbidem, pág. 23.

Tras la muerte de Santa por sus excesos, la cinta deja como mensaje último una redefinición del lugar de los instintos sexuales que sólo traen sufrimiento y castigo. Es por ello que en la película, las bajas pasiones quedan asociadas a la violencia de los centros de prostitución. Concepciones según las cuales los comportamientos adquieren un valor *casi animal* y por ende, como lo escribe la cultura católica, comportamientos asociados al pecado y al mal.

Como otros aspectos relevantes aparecen bajo estos procesos y concepciones sobre el cuerpo femenino, la interacción con discursos de clase social alta, como conceptos del entendimiento dirigidos hacia la civilidad y el autocontrol. Ideas que privilegian la razón por encima de los sentidos, esquemas de comportamiento encarnados en personajes ciudadanos que acosan y conviven con las prostitutas entre el sexo y la bebida y que socialmente proponen la razón como eje fundamental de regulación bajo paradigmas. En este contexto en nuestro siguiente apartado, observaremos, parte de estos comportamientos, producto de la influencia europea, francesa y norteamericana en México vinculados a la representación y narrativa cinematográfica.



## 2. La prostituta entre la modernidad y el espíritu académico

En Santa, la fotografía directa<sup>305</sup> (filmaciones en espacios reales) contribuye notoriamente a la descripción de espacios físicos, asociados primero al campo y la vida en la provincia y después a espacios citadinos y centros nocturnos en la ciudad del México moderno.

La recreación que contribuye a la descripción modernista de la dinámica de esa vida nocturna: prostíbulos, casas de citas, edificios, clases sociales, barrios, modas, conductas, divertimentos, actitudes, comportamientos, así como personajes bien vestidos como signo de civilidad. Aspectos en constante tensión entre los personajes de la provincia que representan la tradición, lo popular, lo folclórico y lo moderno en México.

Así en Santa, al ser obligada al abandono de su medio provinciano por la furia de los hermanos traicionados en su moral, en su vida de prostituta se observan las exigencias de esa vida moderna y urbana a manera de multiplicación de males, placeres e infortunios como consecuencia de la dinámica citadina. Esta diversidad de experiencias se prolongará sin cesar hasta el final de su vida.

---

<sup>305</sup> Bajo este concepto de *fotografía directa*, el historiador de cine Aurelio de los Reyes escribe de Santa y su tendencia a una narrativa cinematográfica norteamericano. Un estilo, dice, que escapa a la preocupación paisajista del cine mexicano del momento: "...entre los pocos elementos de raigambre nacionalista incluidos en la película, encontramos algunas vistas de la capital que son como fotografías insertas: de la plaza de Chimalistac al principio de la película, de los leones de Chapultepec, la plaza Popocatepetl en la colonia Condesa y de la fachada de la capilla del Colegio de las Vizcaínas; incluye así mismo una vista de tipos nacionales (unos tlachiqueros atraviesan un puente sobre el río San Ángel) que recuerda fotografías similares de principios de siglo. Las vistas de la capital insertas en la película obedecen a la preocupación por difundir sus bellezas, y la de los tlachiqueros a la de dar a conocer los tipos y costumbres nacionales." Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano*, op. cit., pág. 122.

Deambulará por los submundos de prostitución que invaden la Ciudad de México, llevando en sus entrañas la corrupción de su cuerpo como metáfora de corrupción social. Un cuerpo sexuado y erotizado como lo permite la desinhibición de la vida nocturna de la gran ciudad, más las experiencias de las relaciones sexuales que se multiplican por dinero y sin amor.

Pues alternando con seres humanos portadores de males: borrachos, maleantes, prostitutas y ladrones, la ciudad en su proceso de modernidad que refleja la cinta, tampoco será garantía de ayuda en el complejo mundo de la civilidad y el desarrollo urbano en que se desarrolla la segunda mitad de la estructura dramática de la cinta. Este andamiaje nocturno de la vida y la *caída* en la ciudad desembocará en una red de contradicciones que el género en su conjunto, dará un tratamiento a la trayectoria de sus personajes marcados primero, como transgresores y decadentes y después, como *libertinos* en el contexto de la modernidad mexicana.

Bajo estos rostros de cosmopolitización de finales del siglo XIX, los significados de los personajes se interiorizarán hasta el terreno de lo corporal, la idea de que en el individuo, hombre y mujer de la gran ciudad, desdramatiza el pecado carnal, a la vez que reafirma los valores cristianos, también comienza a debilitar su aureola católica. Es decir, desde Santa el individuo toma una actitud corporal y sexual más libre. Actitud que Santa y las cabareteras, a través de su clientela masculina se traducen primero, en desgracia personal, luego en desenfreno y transgresión y después en seducción y fortaleza.

En este sentido, las imágenes relacionadas con la idea de modernidad citadina en hombres y mujeres, se traducirán progresivamente en los filmes subsecuentes en las imágenes de la libido: imágenes de seducción y erotismo que se desarrollarán en la representación y la narrativa corporal sin abandonar su atmósfera transgresora. (Fig. 2)



Fig.2 Santa (1931) de Antonio Moreno. La fotografía revela los contrastes que ha experimentado Santa en la ciudad, pues su imagen de provinciana ha cambiado radicalmente a una mujer moderna y cosmopolita en los cabarets citadinos. Santa aparece en su oficio de prostituta con soltura corporal, atendiendo hombres elegantes que compran sus servicios y que la hace ver desinhibida y sin la carga de culpa que propone la estructura dramática del filme.

El hecho constituye el origen de las motivaciones racionales para experimentar un cuerpo más libre en relación al mundo indígena y provinciano del mexicano.

Un desarrollo físico e intelectual a modo de *civilidad* que conlleva el lujo y el despilfarro como formas de cosmopolitización urbana, expuesto y encarnado en personajes masculinos y femeninos como lo podemos apreciar en la figura 2. En distintas películas como lo veremos, en donde se hace recurrente el contacto de los hombres de ciencia y negociantes con las mujeres de la vida nocturna vienen a significar los comportamientos de la mujer en los centros nocturnos.

En esta configuración masculina moderna y civilizada, los principales personajes que rodean a la primera prostituta del cine mexicano o, a las cabareteras bailarinas subsecuentes de múltiples filmes, encarnan la mentira, el dinero, el orgullo, la histeria, la sensualidad, la desinhibición a través de la bebida y el deseo. Estos son personajes de carne y hueso, expuestos en el género como signos de prosperidad material, arrogancia espiritual y moral, con una apariencia física bien cuidada, ligada a la imagen de individuos mesurados y civilizados.

Sin embargo en diversos filmes algunos de estos hombres que rodean a las mujeres nocturnas, son expuestos como hombres liberados en estado sobrio, pero bajo una moral que sólo sale a relucir y cede su rigidez corporal e instintos dentro de los roles del prostíbulo y el cabaret como lo expone Santa (1931), La mujer del puerto (1933) y en La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard. En estas cintas la narrativa los deja ver alejados del control

religioso y las leyes sociales, la familia y el matrimonio. En última instancia, también estos personajes a través de su doble moral permiten ver conductas más relajadas con respecto a los esquemas de pensamiento rigurosamente codificados durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, bajo los conceptos de racionalismo, civilidad y modernidad en México. Al respecto de estos hombres de ciencia y apariencia civilizada y moderna, Leopoldo Zea analiza características en su imagen, y las observa como perteneciente al pensamiento positivista<sup>306</sup> desarrollado en México desde el porfiriato: prototipo de hombres estudiosos y de mundo.

En este contexto, la mujer nocturna que estudiamos marca una serie de cuestionamientos a los esquemas morales y racionales exacerbados en el hombre civilizado de la época,<sup>307</sup> pues desde las cintas se advierte que tras la prostitución de la mujer: futuras

---

<sup>306</sup> En México estas ideas se desarrollaron bajo los conceptos de creación de una vida material y espiritual, que también es susceptible de observarse en el cine que analizamos. En este sentido, la imagen masculina, como pareja, pretendiente o víctima de la mujer nocturna, es una imagen que surge desde el porfiriato en México como prototipo del hombre estudioso y de mundo. Esta imagen masculina participa en los submundos del cabaret. Son hombres que rodean a la mujer nocturna y que también se adhieren al concepto de desenfreno. Más aún, bajo esta imagen de superioridad racional y material es que en las películas se exaltan y denigran rasgos de superioridad. Pero esos rasgos que aparecen en la imagen constituyen parte sustancial de la moral social que aparece en los filmes. En Zea, Leopoldo. *El positivismo y la circunstancia mexicana. Op, cit*, pág. 79.

<sup>307</sup> Para el año de 1934 aparece publicado en México un *manual de buenas maneras* dirigido a la formación de hombres cultos y civilizados de la sociedad mexicana. El texto apareció por primera vez a finales del siglo XVIII (1883), no obstante sus contenidos continuaban vigentes para la moral social del momento en la primera mitad del XIX como se constata también en los catecismos de la época. En su introducción se advierte la construcción ideal de moralidad que debe tener el hombre que se dice civilizado. Además el autor señala en la introducción, proponerse estudiar las reglas que enseñen a construirse con decencia y moderación, actitud que distinga al hombre culto. Al analizar la dignidad como parte de la educación moral del hombre escribe: “la dignidad personal, los modales suaves e insinuantes, el aseo del cuerpo, que revela en el hombre la candidez del alma, la sobriedad y la templanza, la discreción y la prudencia y el constante cuidado, en suma de complacer y jamás desagradar a los demás, que refunde todas las reglas de la cortesía, ¿no son evidentemente otros tantos deberes que emanan del conocimiento de Dios, del gran principio de la caridad evangélica y de la ley que nos conduce a la felicidad como camino de la perfección moral?” en Carreño, Antonio Manuel. *Manual de Urbanidad y buenas maneras*. Editorial Patria. Manuales Prácticos. Primera edición 1934, pág. 7.

cabareteras seducidas y engañadas por el hombre superior en educación y civilidad, también se filtran en las imágenes la ideología y doble moral de finales del siglo XIX y principios del XX en México.<sup>308</sup> De ahí que en las cintas se puede apreciar bajo la estructura dramática de los personajes primarios como Santa y Marcelino el militar o Alberto, el abogado prominente, adinerado y guapo con Elena en Aventurera (1949) de Alberto Gout, el desarrollo de un racionalismo sobre el comportamiento instintivo y la existencia humana del mexicano cultivada desde los principios de la civilidad académica.<sup>309</sup>

En diferentes filmes estos personajes hombres, aparecen apasionados por la mujer nocturna. Personajes trajeados, pues en ellos se encarnarán los médicos, ingenieros y licenciados que aman y explotan a las cabareteras, o que pretenden sacarlas de la mala vida para casarse con ellas. Representando así, en última instancia, el mundo civilizado, de abolengo y clase alta a través del amor formal, social y religiosamente aceptado.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> No podríamos dejar de lado la conformación de estos modos del pensamiento racionalista que se sintetizaron en un positivismo exacerbado que sataniza las experiencias corporales del individuo y las sumerge hasta las conductas y comportamientos más bajos en la escala social. Pues como analiza Carlos Monsiváis, estas conductas de moderación y civilidad propuestas por las estructuras de pensamiento europeo, encuentran su base espiritual y moral en México desde la conquista española, pero se acentúan en el siglo XIX mexicano bajo el modelo económico y cultural francés propuesto en el Porfiriato. En esta época, los intelectuales, pensadores y hombres de negocios, ya veían en la razón y en el bienestar material, los fundamentos de la conducta y comportamiento: la ostentación, el lujo y las modas. En los estilos de vida en el México del siglo XIX, se asumían estas conductas como la occidentalización en materia del avance y del progreso de la cultura. Monsiváis, Carlos. “*Notas sobre la cultura en México en el siglo XX*”. En *Historia general de México. Op. cit.* Pág. 1384.

<sup>309</sup> Íbidem, pág. 1384 Bajo estas prácticas civilizadoras, es en donde se acogía la razón como fuente íntima del ser, su legitimidad y la dirección de las conductas de los individuos que conforman el conjunto social. Atribuyéndole a los esquemas racionales, pensamientos e ideas científicas, en palabras de Carlos Monsiváis “la categoría de guía espiritual del ser y la civilización de la nación en todos los ámbitos de la vida moderna”.

<sup>310</sup> Antonio Caso escribe sobre la imagen social de estos hombres civilizados, y señala que desde el porfiriato las clases altas mexicanas formaron una generación de hombres ávidos de bienestar material, celosos de su

En este sentido, escribe Antonio Caso que, desde el porfiriato el espíritu mexicano de los hombres académicos ejerce un repudio a la superstición y las creencias sobre los mundos del *bien* y el *mal*, para proponerse como objeto central de su propia curiosidad.<sup>311</sup> En una especie de narcisismo intelectual y recluidos bajo una corte de hombres viajeros, sedientos de saber académico, de imagen intelectual, negociantes y de apariencia de hombres mexicanos modernos.<sup>312</sup> Imagen que desembocará en una construcción corporal traducida en el hombre bien vestido, moderado e instruido en la clase alta. Ocupando con sus actitudes el lugar del creador, o controlador de la vida, con el supuesto de la rigidez repartido en mente y cuerpo, de vivir muy alejados de la superstición y los apetitos carnales.<sup>313</sup>

En este sentido mientras la modernidad propone la razón como medio de superación personal y social, también omite sus sensaciones corporales reales y profundas. En esencia estos son los primeros signos respecto a los comportamientos masculinos que revela la mujer nocturna en el enramado social de la época, al irrumpir la primera prostituta del cine mexicano entre el espíritu moderno y positivista en México.<sup>314</sup>

---

prosperidad económica y de la construcción de una apariencia de superioridad, y que además durante treinta años de bienestar material, colaboraron con la obra de Porfirio Díaz, y con ello, su obra transitó de un siglo a otro. Leopoldo Zea, *op. cit.*, pág. 12.

<sup>311</sup> *Íbidem.* pp. 13-15.

<sup>312</sup> *Íbidem.* pág. 14.

<sup>313</sup> *Íbidem.* pág. 14.

<sup>314</sup> *El positivismo en México* dice Antonio Caso, trajo para las clases medias y altas mexicanas, un sinnúmero de comportamientos que desembocaron en la imagen del hombre culto, el industrial o el de negocios. *Íbidem.* pág. 16.

El cine los incluirá en sus historias como los compradores de placeres, los dueños de los centros nocturnos, los hombres de negocios. Traducciones y copias burdas de esos intelectuales y hombres civilizados herederos del Porfiriato, y puestos de relieve en la primera mitad del siglo XX en el México moderno.<sup>315</sup> En Santa estos hombres están representados primero por Marcelino el militar de jerarquía que llega directo de la gran Ciudad de México al pueblo de Chimalistac, y después por sus clientes de clase alta en el cabaret.

En este sentido, la modernidad mexicana a la vez que reproduce los sistemas de poder, también explora los temas del interior masculino. Temas como los de la corrupción, la censura, los de la represión y explicación de la vida a través de los comportamientos y las apariencias de los hombres pensantes y de poder político también quedarán expuestos a través de su relación con la mujer nocturna. Aspectos que analizaremos en los filmes de los años cuarenta y cincuenta bajo los gobiernos del general Ávila Camacho y Miguel Alemán que se vinculan fuertemente a la mujer nocturna.

---

<sup>315</sup> En estos hombres trajeados y bien portados, contruidos bajo la apariencia de la modernidad mexicana, se expondrán las actitudes hacia el pensamiento en México que también propiciaron el desarrollo de las ciencias humanas: la filosofía, el psicoanálisis y la prosperidad científica y económica. Esquemas de pensamiento que irrumpieron en una doble significación: por un lado las ideas de progreso volcadas hacia el interior humano, pues al tiempo en que se niegan los universos de la superstición, desarrollados por las ideas de bien y mal y el folclor, por el otro también se engendra un discurso sacrílego a través del dinero, el desarrollo tecnológico y el desarrollo del método científico. En las películas de cabareteras, de rumberas, de pecadoras y mujeres perdidas, estos hombres representantes del mundo moderno y civilizado serán ingenieros, médicos, licenciados, etc., representando ese mundo del conocimiento científico civilizado que pretende sacar a las mujeres eróticas del fango de las pasiones y del cabaret para darles una vida civilizada y honesta. Íbidem, pág. 16.



### 3. Elipsis corporal: los tres cuerpos de Santa

En el cine, las *estructuras elípticas*<sup>316</sup> y melodramáticas permiten al medio establecer un tratamiento temporal en la historia que se narra. Esta manipulación del tiempo y de la imagen del cuerpo, es capaz de sintetizar o alargar acciones físicas o tratar temporalmente la historia de una vida, así como momentos determinados para otorgarles significados específicos. Recurso que la narrativa cinematográfica ha desarrollado como figuras de sustitución de acciones físicas relacionadas con actos sexuales ante la censura social en la exposición del cuerpo en la imagen.<sup>317</sup>

En Santa, como en la mayoría de las cintas que analizaremos a lo largo de nuestro trabajo, la exposición de las estructuras mencionadas contribuye a la dramatización del personaje, dejando visible la representación del paso del tiempo, sus acciones físicas así como diversos significados en el cuerpo protagónico.

De ahí que tras la exposición primera del cuerpo adolescente, se desarrolle en el filme el tratamiento temporal hasta la vejez prematura asociada a la muerte: juventud temprana expuesta como

---

<sup>316</sup> Cinematográficamente la *elipsis* es un salto temporal en el interior de la continuidad de la película. 1) Puede tratarse de una *elipsis* de relato o *diegética*. Esto es, que entre dos secuencias ha sucedido algo y transcurrido el tiempo. El salto puede indicarse mediante un salto en la imagen o un rótulo o comentario como sucede en Santa. En este caso la *elipsis* es puramente práctica pues suprime un momento dramático de inconveniente moral: el encuentro sexual. 2) La *elipsis* técnica que habla de un choque de imágenes en la narrativa, para acentuar el salto temporal y la continuidad narrativa de la historia. En Marny, Joël. *Vocabularios del cine. Palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*. Editorial Paidós. 1994, pág. 38.

<sup>317</sup> Como mencionamos, hay acciones físicas del cuerpo referentes a la sexualidad en pantalla que no pueden mostrarse, como la consumación de una relación sexual. Al igual que la *elipsis* y *digresión* o la *metáfora visual* se dirigen en lo general a los tabúes sexuales o alusiones sobre lo que se quiere decir a través de la imagen, y que además estas figuras cinematográficas están directamente relacionadas con la censura. En este contexto también la *alegoría* en el cine como observaremos pertenece a estos recursos para la narración cinematográfica sobre el cuerpo y sus actos.

adolescencia inocente y casta, hasta la decrepitud como vejez, pasando por una serie de matices corporales como el vigor, la firmeza, la sensualidad en el clímax de la juventud madura ligada a la corrupción del cuerpo y la decadencia.

Desde el punto de vista cinematográfico, las estructuras elípticas de la película, se centran en lo fundamental, en el clímax corporal de las protagonistas. Es decir, en los momentos de mayor belleza física: el de la juventud temprana y el de la mujer que explota en sensualidad, erotismo, vigor y belleza, representado por una mujer que oscila entre los veinte y veinticinco años de edad aproximadamente.

Sin embargo, en Santa se hace énfasis en la decadencia precipitada del cuerpo, asociada a la enfermedad, al deterioro y a la pérdida del vigor. La exposición se abre como una especie de contrapeso de la representación que exalta, en contraste, las ideas de la belleza física y el deterioro. Así la representación queda enmarcada con una carga social, moral y religiosa que conlleva a la prostituta, desde la tragedia emocional del engaño y la inocencia perdida hasta la muerte del ánimo y el deterioro físico. Es en este sentido que tomamos la película Santa, para observar tres momentos en la protagonista a través de la narrativa del cuerpo.

#### **a) Santa y la estética mexicanista**

En la primera Santa, la recién salida de la niñez, el filme propone diferentes lecturas. Por un lado, aparece la mujer jovial con actitudes provincianas: recato, mesura, servidumbre, obediencia y sumisión. Son cualidades femeninas con una clara referencia al

México tradicional y costumbrista, pero también asociadas a la pureza física y espiritual de la mujer mexicana. Cualidades subrayadas por una abierta alusión a las actitudes espontáneas y juguetonas de la juventud. Características enmarcadas en un medio ambiente rústico de cielos claros, y espacios abiertos como los que conforman la provincia mexicana. Un modo de mujer indígena que aparece con rasgos corporales distintos a otros sistemas simbólicos que se atribuyen a las mujeres criollas o nobles; acaso porque de esta forma se le quería infundir una moralidad e imagen provinciana que se suponía ajena a su raza en los ambientes citadinos.

En principio, la promoción de estos valores y actitudes relacionadas a la imagen corporal y los comportamientos, parecen referirse a un tipo popular de la mujer mexicana. Es a través de los actos tradicionales de obediencia y sumisión, que la narrativa expone y propone en los primeros momentos del filme, la contribución a una reescritura y valoración corporal sobre la historia pasada y moderna de México.

En escenas subsecuentes, la exposición del vigor físico, la salud óptima y la sencillez provinciana, nos revela, en la primera parte del filme, la tradición modesta de la vida en la provincia. Aspectos que convergen, en la configuración y preámbulo de una estética corporal mexicanista. Aquí la imagen es de tintes románticos, dados por la insistente armonía y ornamentación de motivos mexicanos en contraste con el tema del filme, (así mismo en contraste con los temas nacionalistas que proponía el cine del momento como lo revisamos anteriormente). En las tomas cinematográficas: el campo

lleno de vegetación, el cielo claro y limpio, la espontaneidad provinciana de los personajes secundarios, a través de vestimentas femeninas tradicionales y sombreros de palma en los hombres, más la belleza natural y casi rupestre de Santa, se propone un tipo de estética corporal que alude al nacionalismo de la primera mitad del siglo XX en México.

En esta Santa que aún no ha dejado de ser niña y que tampoco se ha convertido en mujer, se hace evidente la presencia de un cuerpo bien formado, firme y gracioso. Un cuerpo que revela por sus acciones y actitudes, el equilibrio medido de las proporciones a través del movimiento físico. En la representación quedan sintetizando actos espontáneos y comportamientos sociales, en cuyo cuerpo aparece, una especie de luz que irradia y envuelve el esquema corporal en su conjunto, a través de una excelente reunión de los segmentos. Juventud temprana que trae consigo, primero la confirmación natural de la belleza interior y exterior y después la exposición de la gracia y sensualidad del cuerpo; naturaleza y gracia que apuntan hacia la perfección sin que lo parezca, sin el menor rasgo de artificio en el marco del pudor y la decencia propios de la tradición, educación y moral de la mujer mexicana.<sup>318</sup>

---

<sup>318</sup> Sobre *la educación de la mujer en México*, desde la formación de la Nueva España dirigida a las clases acomodadas, ya se comienza a plantear una educación dirigida a la conducta moral en relación con los principios católicos. En un impreso de Vicenta Vetancourt, llamado *Promoción de una escuela para niñas*, sin fecha, pero según dice el recopilador, escrito alrededor del año de 1820 se reflexiona sobre la educación para las jóvenes. La autora del texto escribe. “No es otro el objeto de mi discurso, ni el empeño de mis tareas, que plantear en los tiernos corazones de estos pimpollos el santo temor de Dios, que el principio de la sabiduría; la obediencia y el respeto que obedecen tener a sus padres; el aseo y la limpieza que deben tener en el comer y el vestir, para que ejecuten con decoro y fidelidad las demás acciones de la vida social. Estos serán los principios con que comenzaré a educar a las niñas que la providencia confiere a mi cuidado”. Al final del texto, la autora se dirige a las madres de las jóvenes y dice: “Señoras, no hay que espantarse por el mucho trabajo de nuestras hijas pero es indispensable instruir las según sus clase y estado y entonces tendremos

Bajo esta *ética de la abstinencia*<sup>319</sup> asimilada en México, la castidad, el pudor y el recato llevados a la narrativa corporal, se cristalizan en todo un cúmulo de idealizaciones y afirmaciones de la doctrina católica respecto a la mujer.<sup>320</sup> Pues la constitución y el énfasis de estas actitudes crean las principales tensiones y significados pecaminosos y sociales dentro de los filmes de cabareteras. Por el momento sólo mencionaremos estas primeras significaciones asociadas a la corporeidad de la prostituta.

## **b) La voluptuosidad de los sentidos**

Tras el engaño del militar a la adolescente, desaparece la inocencia provinciana, para dar inicio a la segunda representación

---

mujeres sabias, honradas y capaces de inspirar a los hombres la noble emulación de las virtudes, y no ídolos y adornos, que no exijan sino adulaciones. Nadie debe dudar que un exterior modesto y agraciado en una mujer con una razón cultivada, es el objeto más atractivo de la naturaleza.” En Pilar Gonzalbo *La educación de la mujer en la Nueva España, op. cit* pág.146.

<sup>319</sup> El concepto de una *ética de la abstinencia*, del *pudor y recato*, tiene su origen en las concepciones teológicas de San Agustín, concepciones que trascienden a las formas de asumir la corporeidad en el México que revisamos. En su concepción y su traducción a actos corporales, se refiere al control de los “apetitos carnales” experimentados por el cuerpo. Sin embargo, la base de esta conducta, encuentra su sustento en las concepciones cristianas que idealizan la castidad y el amor espiritual por encima de los deseos. En la ciudad de Dios San Agustín (350-430, d. C.) se sistematizan los principios del cristianismo dirigidos hacia las conductas del cuerpo, la idea del *bien* y de la *procreación*, así como “la maldad del placer corporal” dentro del *corpus doctrinal* del catolicismo, en donde se lee que: “el apetito carnal se apodera del cuerpo tanto en el exterior como en el interior y llega a embotar la agudeza y la vigilia del entendimiento”. Así mismo, el texto describe las conductas pudorosas y de recato como actos virtuosos, elementos sustanciales para la “procreación sin deseo carnal”. Estas son concepciones de la teología cristiana que con la conquista española en México tomarán una serie de matices y sincretismos culturales en el cuerpo, y que se desarrollarán hasta el siglo XX y se filtrarán en las imágenes del cine de las mujeres nocturnas que aquí estudiamos. En Liscano Juan. *Los mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. Editorial Laia Alfadil. Ediciones. 1988. pág. 68.

<sup>320</sup> También dentro de estos conceptos religiosos del *mal* vinculados a la mujer, la demonología judeocristiana indica que Satán tenía preferencia por las mujeres a quienes convertía en cómplices. Esa alianza es la que destruye el paraíso terrenal. En este contexto, el criterio patriarcal, muy anclado en los judíos, ya veía en la mujer una presa fácil del demonio debido a su coquetería, a su gusto por los afeites, a su sensualidad, a sus celos vengativos, a sus seducciones. La sociedad cristiana hereda tales sentimientos y ya desde el siglo IV empieza a debatir la oposición entre la carne y el espíritu, entre la salvación por la ascesis y el reino de la Gran Ramera del Apocalipsis vestida de rojo. En este sentido, también la modernidad viene a significar la rebelión del yo, de la inteligencia y la decisión de penetrar en los misterios de la naturaleza o de pecar con el Diablo para obtener conocimiento. Procesos sobre los mitos católicos que llevan consigo el alejamiento de la mujer de Dios. *Íbidem*, pág. 78.

corporal. En este segundo momento cinematográfico, la mujer humilde y sencilla del pueblo de Chimalistac, se convierte en la mujer sexual y sensual en los prostíbulos de la gran Ciudad de México.

En ese contexto, las acciones en la prostituta explotan en lascividad, se muestran y subrayan atributos físicos: se desnudan piernas, muslos y brazos; la exhibición del nacimiento de los senos firmes, aunado a la prendas ajustadas que sugieren volúmenes y pliegues, a manera de metáforas y descripciones de sutil erotismo y sexualidad. Se exhibe la belleza como un valor malicioso y melancólico a la vez que inocente, enmarcada bajo un aura pecaminosa que en definitiva, se integra a la dramaturgia de los años treinta y en general a las cabareteras de las dos décadas siguientes.

En esta Santa prostituta, las indumentarias a través de tomas y escenas, de planos y movimientos de cámara, confirman las formas y las proporciones bien distribuidas en el cuerpo. El personaje encarna los principios de la desnudez sugerida a través de las descripciones de los planos medios y los recursos cinematográficos asociados enfáticamente a la iconografía impúdica según la moral católica. Pues como observamos en los catecismos y preceptos católicos, la desnudez y sus variantes en el cuerpo, son la manera inmediata de señalar el pecado original.<sup>321</sup> Intentando subrayar con ello, tanto en

---

<sup>321</sup> En el análisis que realiza Bataille sobre el erotismo señala que en la concepción de la doctrina católica el erotismo, la sensualidad o sexualidad que emana de la prostituta es transformado en pecado. Agrega que la desnudez o sus sugerencias básicamente en la mujer revelan el objeto del deseo de los hombres, lo que para el catolicismo aparece como un acto cercano al mal, pues la mujer que sugiere el erotismo a través de la desnudez esta más cerca del momento de la fusión, desde esas sugerencias ella misma la anuncia. De entrada continúa Bataille esa desnudez o sus vínculos, es la revelación de la belleza de un cuerpo femenino como objeto y como deseo. George Bataille, *op. cit.*, pág. 136.

el filme, como en la iconografía religiosa, inmediatamente el horror al cuerpo, a sus formas y la exhibición de las zonas erógenas como senos, muslos, caderas o torsos.<sup>322</sup>

En la cinta la desnudez es sugerida, no descrita, pues en el cine “la imagen representada permite aludir a la infracción sexual aún no consumada”,<sup>323</sup> tal y como lo hacen los modernos mecanismos de comunicación masiva que veremos más adelante. Con relación a estas formas de erotismo cinematográfico, varios aspectos se desarrollan en el filme.

Podemos decir que Santa marca y muestra una irrupción del deseo en sentido católico, que transgrede el miedo a los principios de la religión católica pero que es claro, recibe su castigo. Conductas que confirman las pasiones humanas y su expresión a través de la prostitución. Con ello la película inicia una figuración en imágenes hacia la contemplación pecaminosa de la mujer sensual, del goce y nuevas visiones en el terreno de la vida pública llevada al cine. Son metáforas lúdicas y simbólicas en extremo, que el cine como medio de cobertura amplia será capaz de transmitir a sus espectadores a través de la naciente relación entre tecnología y pecado, entre erotismo y tecnología y entre cuerpo e imagen.

### **c) La decrepitud y la muerte como retorno al equilibrio**

Toda transgresión lleva consigo sus consecuencias. Tras el desafío en sus tradiciones, su religión y sus leyes, expuestas como desenfreno, falta de control, abstinencia, y excesos, el vigor y el

---

<sup>322</sup> Ibidem. pp. 124-125.

<sup>323</sup> *Diccionario del saber moderno op. cit.*, pág. 274.

ánimo entran en crisis. Antes de morir, Santa la mujer hermosa e inocente atraviesa el *calvario* de la miseria y la carencia, la enfermedad y la condena social, más la culpa que conlleva la desobediencia a los progenitores y el *Altísimo*. Muere decrepita y enferma. La muerte de Santa viene a confirmar la transgresión social, familiar y religiosa que aparece como consecuencia fatal: la muerte.

En las escenas finales, Hipólito, el hombre ciego y contrahecho, eterno amor ideal de Santa, acompaña hasta los últimos momentos a la prostituta en su lecho de muerte. En la escena dedicada al final de la vida, un poco de luz ilumina el rostro de la moribunda, la luz parece santificar en sus últimos momentos el fin funesto y la sensualidad angustiosa del personaje nunca perdida: tras el calvario de la vida, la muerte y tras la muerte sufrida hasta el extremo del dolor, la soledad y la humillación como castigo. Es la unión de la sexualidad y la decrepitud, de la belleza femenina y la muerte que llevarán consigo todas las variantes de la mujer que pretenda alterar el orden moral y social desde el cine.

El cuerpo enfermo y sin esperanza, el espectador observar el sufrimiento interior del personaje. Es decir, la revelación real de los sentimientos más profundos y buenos de Santa. Se expone la languidez y la pérdida del vigor a través del deterioro y la demacración descrita en los planos medios y cortos. Narrativa que nos acerca y deja ver a la mujer desvalida y sufriente; cuyos ojos desorbitados y la mirada inmóvil parecen atravesar lo que miran: un reencuentro con el más allá... La composición sólo nos revela un alma cristiana que sufre hasta los últimos e imperceptibles respiros



antes de la muerte. Finalmente tras el cuerpo sexual y vigoroso aparece un cuerpo sin fuerza física similar al calvario de cristo. Un ser que ya ha abandonado su cuerpo y cuya alma, parece ya estar viendo a Dios.

El melodrama termina con un claro mensaje de ternura y compasión hacia el dolor físico y emotivo: castigo en el cuerpo y resurrección del alma de la moribunda. Es decir, de amor sufriente y empatía, con un sutil rasgo de belleza doliente y enferma a través del débil y discreto *glamour*. Mensaje que sugiere y reordena la ubicación de la mesura y del placer al interior del cuerpo de Santa y del espectador del filme.

Las viejas creencias sobre el cuerpo y el alma en el orden social en México, es evidente que salen a relucir y que no han sucumbido. La transposición cinematográfica de los excesos y los bajos mundos ciudadanos indica una suerte de catarsis colectiva que reactiva los viejos mitos y creencias estabilizadoras a través de la narrativa de la prostituta mexicana. Aspectos de la realidad urbana e históricas que aún tienen vigencia en el orden social y que, como lo veremos en nuestro siguiente capítulo comienzan la exploración de las narrativas corporales en el descenso social y moral, como parte de las significaciones y desarrollo de categorías corporales que comenzarán a rodear a la mujer nocturna del cine mexicano. En este contexto, en nuestro siguiente capítulo observaremos aspectos relacionados a estos submundos ciudadanos y sus vínculos con la representación y la narrativa corporal que propone el cine.

## **Capítulo Cuarto**

### **Narrativas corporales del descenso y el ascenso para la representación cinematográfica de la mujer nocturna**

## 1. Del gesto de la oración al sensualismo melancólico de La mujer del puerto

Si en Santa se destacan los gestos faciales más que los corporales, y en la exposición cinematográfica los gestos codificados en el conjunto del cuerpo aparecen como parte de una oración cristiana: arrepentimiento y desgracia en dirección del amor ideal a través del dolor, el sufrimiento y la decrepitud; en La Mujer del Puerto (1933) de Arcady Boytler los gestos en general proponen una mayor expresión corporal y facial que habla ya del interior y exterior humano más fisiológico, más sensual y provocativo vinculado a la vida nocturna del cabaret y sus comportamientos nocturnos.

En la cinta de Boytler,<sup>324</sup> el gesto corporal va emergiendo en la pantalla como una serie de ademanes y poses sensuales y sugestivas, gestos propositivos y melancólicos. Otros abiertamente expuestos como provocación sexual sin perder las referencias sufrientes y dolorosas experimentadas en Santa. La conformación del gesto en estas dos cintas responde a conductas fuera de la moral y la norma, expuestas como tensión entre la mujer honrada y la prostituta. Narrativa que continuará en la década de los treinta en películas como Irma la mala (1936) de Raphael J. Sevilla, La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard.

---

<sup>324</sup> En la estructura dramática del filme la protagonista inicia la historia como una provinciana en Veracruz. Al igual que Santa se entrega por amor a su novio. Ella y su padre son pobres y no tienen el dinero suficiente para comprar las medicinas del padre enfermo. Rosario es traicionada por su novio. En un encuentro entre el padre de Rosario y su prometido Antonio este último mata al padre. Rosario entierra a su padre mientras se celebra el carnaval. Después de un tiempo, del mar viene un marinero llamado Alberto que libera del cabaret y de la prostitución a Rosario. Al tener relaciones sexuales y enamorarse descubren que son hermanos. Ella se suicida arrojándose al mar sin que su hermano pueda impedirlo. Emilio García Riera, *op. cit.*, Tomo N°. 1, pág. 105.

En estas cintas posteriores a Santa, también los rasgos físicos de las prostitutas son adustos y encierran en su interior, una intimidad sufrida y violenta, más dirigida a la justificación social de la sexualidad en la prostituta que a la sensualidad y el erotismo del cuerpo femenino en la imagen.

En La mujer del puerto Andrea Palma (Rosario) destaca la exposición de gestos propios del oficio de la prostitución que aparecen como técnicas corporales cinematográficas de seducción: caminados y poses sinuosas para provocar, para atraer al cliente mientras se sufre interiormente, narrativa similar a lo que ejerce la prostituta. Son expresiones a manera de mimetismo corporal que le son propias a la prostitución, o a la incitación, pero que en el trasfondo emotivo del personaje aparecen como una dualidad que oscila entre sufrimiento interior y la belleza física.

Socialmente la gestualidad del cuerpo se constituye en abierta promoción a la provocación, en contra de los comportamientos morales aceptables en la mujer. Pues mientras los códigos y manuales de la conducta dicen de la moderación como las formas corporales de la cordura y la civilidad,<sup>325</sup> la construcción del gesto de

---

<sup>325</sup> Como un contrapeso a estas poses, gestos y actitudes corporales expuestas por la narrativa cinematográfica, *El manual de urbanidad y buenas maneras* publicado en el año de 1933 hace referencia a la moderación física como reguladora de los modales ejemplares a seguir en el contexto de las normas de comportamiento sociales. El manual de Carreño en su artículo octavo en lo referente a *reglas de sociedad diversas* señala: “La moderación es la reguladora de los modales exteriores, así en el hombre como en la mujer”; pero la organización física y moral tiene que ver inmediatamente con los extravíos del corazón. Acusando con ello todo indicio corporal que no entre en los comportamientos sugeridos. Más adelante el manual señala que “la mujer cuidará de precaverse de aquella excesiva suavidad que degenera en ridícula timidez o rústico encogimiento” rasgos corporales del comportamiento femenino que aluden a la civilidad y modernidad social. En el punto número cuatro del mismo artículo se describe un modo de postura de pie que dice de la rigidez del cuerpo en oposición al relajamiento del cuerpo, el apartado a la letra dice: “Siempre que en sociedad nos encontremos de pie, mantengamos el cuerpo recto, sin descansar nunca de un lado, especialmente cuando hablamos de con una persona.” Manuel Antonio Carreño, *op. cit.*, pág. 380.

la prostituta aparece en el cine como inmoralidad y degradación social. Además de ser portadores del drama interior, educación social y destrucción familiar, pues el gesto en su conjunto y dinámica expresiva, dice del interior y el exterior humano,<sup>326</sup> como escribe Charlotéé Wolf.

La psicóloga de la gestualidad, al hacer un estudio detallado analiza los gestos del rostro y el cuerpo y dice: "son considerados reveladores del carácter", y "los gestos, hasta los involuntarios se interpretan en el ser humano como expresión de la disposición interna".<sup>327</sup> Continúa Wolf:

"Lo que indica que los gestos en los seres humanos corresponden a los niveles primarios de la existencia, que comprende los instintos y las emociones por una parte y el conocimiento elemental de los objetos por otra. Esta es la naturaleza de la emoción expresarse por medio de movimientos corporales y faciales."<sup>328</sup>

Siguiendo el análisis de Wolf podemos deducir que el prototipo corporal del cine comienza a enfatizar a través de la narrativa las repercusiones interiores, sociales y morales de la prostituta de la pantalla. El carácter y su moral, la conducta y sus causas, el comportamiento y la sexualidad quedan optimizados por los movimientos y apariencia del cuerpo, como un reflejo físico y social a través del cual las formas y sus diseños en cuerpo y rostro, se convierten en signos que revelan una personalidad, un oficio o una época.

---

<sup>326</sup> Wolff, Charlotéé. *Psicología del gesto*. Editorial Barcelona, 1951, pág. 11.

<sup>327</sup> *Íbidem*. pág. 17.

<sup>328</sup> *Íbidem*. pág. 18.

En la cinta queda configurada con más detalle la construcción de la imagen del cuerpo. El rostro triste y melancólico y relajamiento del cuerpo en la pose hablan de la añoranza y el pasado. La alusión es al drama de la vida que llevó a la protagonista al mundo de la prostitución. (Fig.3)



Fig.3 La mujer del puerto (1933) de Arcady Boytler. En la imagen observamos la construcción del *glamour* en el personaje, primero a través de la estudiada pose y el control total de los movimientos del cuerpo, y después en la composición del cuadro que rodea al personaje: el vestido negro entallado al cuerpo, el cigarrillo y la bebida que contrastan con la mirada lejana y el rostro melancólico de (Andrea Palma) Rosario.

Sin embargo la representación glamorosa, a través de la composición en cuadro, comienza a separarse de la imagen *sufriente* de la ramera que atraviesa un dolor físico y emotivo solamente, como en el caso de Santa.

En Rosario ya se delinearán nuevos aspectos corporales sobre la mujer nocturna mexicana que se desarrollarán más adelante como detallada construcción de la apariencia femenina. Sin embargo desde La mujer del puerto ya se exponen signos que hablan de una visión trágica, pero al mismo tiempo más relajada con relación a la prostituta pobre, sensualmente dolorosa del prostíbulo que representa Santa. En Rosario aparece un modo de erotismo sutil sin dejar de ser provocativo a través de las poses del cuerpo en su conjunto. Poses y figura que alternan con la belleza en contraste con la tristeza relajada del rostro.

Se enfatiza con mayor cuidado la imagen de la prostituta *glamorosa* (construcción de la belleza misteriosa y perturbadora) sin perder el aura de dolor interior y resignación casi cristiana, por supuesto siguiendo la línea dramática que plantea la ideología de la sociedad mexicana. Todo ello, a través de un juego de sombras que significan la pesadez de la vida interior con atmósferas de perdición en submundos nocturnos. Una búsqueda de oscuros y penumbras en la imagen que parece constituirse metafóricamente en la búsqueda del pasado y el porvenir doloroso, pero también de un modo cinematográfico de la significación de lo *malo*. Una imagen que enfatiza la fatalidad del incesto y de perdición que anuncia la prostituta en el filme. Las poses lánguidas del cuerpo evidencian esa

resignación, provocación y resignación casi cristiana, al mismo tiempo que la predisposición de un destino fatal desdichado, solo comparable con la muerte, al igual que Santa.

Aquí, pose y sensualidad promovidas por la narrativa del filme parecen forzadas, inmersas en el deseo de vivir dentro de los cánones sociales, pues ella, la prostituta parece negar con sus gestos lo que sugiere con su cuerpo y su oficio. Un pasado trágico en un cuerpo bello entran en tensión con la carga sensual de las poses y gestos corporales. Tensión en la dramaturgia cinematográfica que, también en este filme niega el erotismo por el interior sufriente.

Sobre esta película comenta Salvador Elizondo en su texto Moral sexual y moraleja en el cine mexicano<sup>329</sup>

Esta película sobrecargada de elementos poéticos no logró constituirse en una unidad autosuficiente. Temas que más tarde se habían de constituir en característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana, ya se encontraban conjugados aquí aunque precariamente: la mujer, la prostituta triste y desprovista de glamour y finalmente la subversión moral estropeada por desgracia por una moraleja del tipo del que la hace la paga y que en el filme tomaba la forma de incesto fatídico no sin reminiscencia del drama clásico.<sup>330</sup>

Como observa Elizondo, la cinta nos dice de un cine con contenido erótico pero dramatizado en el contexto de una sexualidad con culpas, producto de una moral que estropea e inhibe la carga erótica en el conjunto corporal de la protagonista. Sin embargo, la descripción moral de Elizondo sobre el personaje no contempla los tonos de penumbra utilizados para narrar al cuerpo en la imagen.

---

<sup>329</sup> Elizondo, Salvador. *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*. Pág.15. en Nuevo cine, N°. 1, México, 1961.

<sup>330</sup> Íbidem. pág. 15.



Tonos del negro al blanco y una gama de grises que destacan el modo de sensualidad trágica para construir al cuerpo sensual y el sentimiento de tristeza. Pues estos son tonos acentuados por el efecto cinematográfico de alto contraste y el efecto de contraluz para narrar y construir en el cine la corporeidad de la prostituta angustiada, pero también con *glamour*. Propuestas de composición de la figura utilizada e idealizada por el expresionismo alemán que analizamos en nuestro primer capítulo.

Esta pesada oscuridad que enmarca a Rosario en la década de los treinta, en los cuarenta y cincuenta la retomarán directores como Emilio Fernández en películas como Salón México (1948), El reino de los gansters (1947) o El infierno de los pobres (1950) ambas de Juan Orol, así como otras cintas que vinculan la idea de la oscuridad y el mundo nocturno como fuente de significaciones interiores de la mujer nocturna y sus vínculos con la sexualidad y la prostitución. Del mismo modo que la construcción cinematográfica del *glamour* a manera de idealización de la figura femenina en la pantalla, y el cual no tiene la protagonista (Rosario), según comenta Elizondo.

En La mujer del puerto los contrastes entre el blanco y el negro resignifican la oscuridad interior para justificar los impulsos hacia el oficio de la prostitución. Así, la carga sexual que sugiere la cinta queda justificada social y públicamente por las fatalidades de la vida pasada y venidera, a la que se le suman los instintos humanos del novio *traidor* y *asesino* del padre, los clientes y el desamor de Rosario que, al igual que Santa, sufre Rosario. Aspectos que emergen como consecuencia de la pobreza, el abuso, el crimen y las pasiones

mundanas como parte de los ambientes nocturnos y las atmósferas delictivas, reales y cinematográficas que rodean a la protagonista.

En las prostitutas del cine de los años treinta (Guadalupe Tovar, Gaby Macías o Andrea Palma), estos gestos sutilmente eróticos, así como la manera de construirlos y narrarlos en la imagen, se convierten en miradas pérfidas enclavadas en rostros bellos, sufridos y trasnochados. Son expresiones de mejillas duras como signos de experiencias sexuales destructivas más que placenteras; demacración sugerida en semblantes que en ningún momento dejan de aparecer bellos. Rostros y cuerpos que, ni aún en la vida de madrugada o cercanas a la muerte, como procesos emotivos que diluyen la frescura del cuerpo y de la piel por los desvelos, la decrepitud y la enfermedad, dejan de aparecer bellos. Lo que implica para nuestro trabajo que, la prostituta del cine mexicano, desde Santa (1931) hasta los personajes femeninos de mediados de los años cincuenta, no pierden el *glamour*, ni quedan desprovistas de éste en la pantalla,<sup>331</sup> contrariamente a lo que escribe Elizondo.

Ante esta búsqueda de los ambientes nocturnos que conforman las atmósferas de la mujer en el cine, los filmes comienzan su descenso en la escala social, a fin de llenar de realismo sus argumentos, narrativas y representaciones. Los rostros y cuerpos armoniosos de sensualidad van emergiendo inquebrantables en las películas de la mujer nocturna. Paulatinamente van codificando una

---

<sup>331</sup> Múltiples de las reflexiones vertidas en este trabajo, han surgido de las investigaciones y exposiciones que periódicamente se discuten en el seminario de tesis de postgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con el tutor de esta tesis Dr. Aurelio de los Reyes. En este sentido, las exposiciones del Dr. y los análisis vertidos, me han permitido observar diversos aspectos que se tratan en este trabajo, como el *glamour* o expresiones cinematográficas diversas en las cintas que aquí revisamos.

fisonomía idealizada que desde su exposición integran gestos y *poses*<sup>332</sup> corporales significativas de su profesión: la mujer que recargada se exhibe provocativa, la que en su *pose* ya no espera nada de la vida en señal de sufrimiento interior, pero también la *pose* de la espera al cliente para ofrecer un modo de placer con dolor e indiferencia interior. Un placer forzado, que no se disfruta y que aparece como prueba de ellas mismas de su desgracia. Desgracia y desgano manifiesta en la actitud ausente del deseo carnal. Aspectos que progresivamente van otorgando a la narrativa cinematográfica, la presencia de la prostituta mexicana como una mujer mexicana de interior noble y *corazón de buenos sentimientos*, pues ellas está ahí, en última instancia, ajenas a su voluntad.

Desde las películas de los años treinta, y en general las prostitutas y cabareteras del género de películas de la mujer nocturna, posan de múltiples formas, por ejemplo: la mujer que espera con el cigarrillo sutilmente sostenido por los labios entreabiertos y relajados o entre los dedos, sentada a la mesa y frente a una copa de vino o de pie y recargada sobre una pared; desde donde se fuma insinuando el placer corporal, como lo observamos en la fig. 3 y 4 respectivamente. Las poses comienzan a

---

<sup>332</sup> Los significados de la *pose* corporal son muy diversos, sin embargo en su denotación y connotación se refieren a los modales a través de la expresión del cuerpo: buenos o malos modales que manifiestan a través de los movimientos o actitud del cuerpo. Movimientos que dicen del control de los actos para decir algo. En este sentido, toda observación sobre los comportamientos del cuerpo a través de la *pose* abren una connotación moral. En las *poses* corporales se pretende expresar o disimular un efecto mediante una actitud *uniforme y controlada*. En la *pose* es preciso que se trasluzca o no las verdaderas intenciones del que posa, ello frente a las reglas de urbanidad como parte de las reglas de *contención* o de *exhibición* y del saber urbano que, por supuesto, mantiene una correspondencia con las posturas del cuerpo en el contexto social. La *pose* se deja acompañar y construir de las cualidades del movimiento que dan el significado: *buenas o negativas cualidades*. En el mundo moral y clásico de las clases acomodadas, las *poses* como la *compostura* tienen que reflejar un dominio de las pasiones a las que se oponen conductas corporales *provocativas o impasibles*. En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, op. cit., parte 2, pp. 176-177.*

exponerse con signos diversos: de sofisticación y conocimiento del oficio, de espera y sufrimiento, de resignación o de incitación pero sin perder sus atmósferas de desgracia personal, belleza física y erotismo.



Fig.4 Camino del infierno (1950) de Miguel Morayta. Como en múltiples cintas de la cinematografía que revisamos, la *pose* femenina es una constante de la narrativa corporal. En esta imagen observamos a Leticia Palma interpretando una prostituta del cabaret “El tropical”

En las múltiples poses se ofrece deleite y frivolidad, pero también se representa al tiempo transcurrido y su paso desesperadamente lento petrificado en la espera; cuyo paso sutilmente dramático del tiempo, en el cuerpo se convierte y se sintetiza en pose. Postura corporal como finitud existencial que parece evocar un placer superficial dirigido a la nada o a nadie y a todos: el placer momentáneo como reflejo permanente de soledad interior o gozo efímero que se torna en mercancía; negación y expectación de la sensualidad y del artificio de la prostituta.

Aspectos que en La mujer del puerto (1933) se ponen de relieve a través de la evidencia de un modo de *mirada táctil* del espectador como vía para intensificar sus sensaciones y sentimientos, pues los acercamientos de los primeros planos constituyen la apertura a la figura de la prostituta a través de la exposición de rostro y la fragmentación del cuerpo. Esta mirada, también capta la intimidad femenina por los planos cortos: el brillo y la forma de ojos, así como las cejas que hablan del ensueño y el recuerdo, del interior y el dolor silencioso y profundo del personaje. Destacando sentimientos y estados de ánimo a través de gestos melancólico y enmudecidos de la expresión. Siempre en penumbras, rodeada de prendas de satín negro y luz nocturna que envuelven a la protagonista.

En su Historia documental del cine mexicano, Emilio García Riera hace un comentario sobre la cinta, subrayando implícitamente, (pues no hay una descripción sobre la representación corporal) los atributos de la protagonista:

En medio de un batiburrillo que se quiere a la vez trágico y frívolo algo mantiene el interés a lo largo de la película: la presencia privilegiada de Andrea Palma (Rosario) elegante y lejana. En el debut más llamativo que actriz alguna haya tenido en el cine nacional, la señora Palma logró trascender su clara imitación de Marlene Dietrich sobre su interpretación, también se ve una delicadeza conmovedora que propone una de las escasas imágenes míticas del cine mexicano de la época: su lánguida silueta, apoyada en el quicio de una puerta (mientras Lina Boytler canta "Vendo placer a los hombres que vienen del mar..."), sobresale como una expresión de la belleza desolada, de "la flor en el fango". De ahí la fascinación ejercida por una presencia que dará después al hecho incestuoso un valor nostálgico, la calidad de retorno a una pureza que solo puede equivaler a la muerte.<sup>333</sup>

Aún así, con ese valor nostálgico e incestuoso que describe García Riera, la película se inscribe en los inicios de un tipo de idealización sensual y religiosa, elementos importantes y trascendentes en la conformación de la mujer nocturna a través de la representación corporal. El desnudo femenino de pechos, que fue censurado, también propicia por su ausencia, lecturas más sensuales y atrevidas para la época sobre la exposición del cuerpo que en su momento no fueron aceptadas.

En este contexto, observamos que desde la década de los treinta, la mujer nocturna inicia la elaboración de un sistema de signos corporales para conformar progresivamente el esquema paradigmático de cuerpo sobre el término genérico de mujer fatal mexicana. Significados que aluden básica y permanentemente a la prostitución, a la exhibición del cuerpo seductor o a los apetitos carnales; a los prostíbulos o a los mundos velados de la vida nocturna real que el cine va tomando de la vida nocturna de la ciudad. Sitios,

---

<sup>333</sup> García Riera hace referencia a la cinta alemana *El ángel azul* (1930) de Josef Von Sternberg, en. *Historia documental del cine mexicano*. Emilio García Riera, *op. cit.*, tomo 1, pág. 104.

ambientes y personajes que se constituirán en detonadores del género cinematográfico y la configuración femenina en la imagen. En este contexto, a continuación observaremos la articulación de estos submundos ciudadanos de la vida real que van articulándose con la imagen de la mujer nocturna del cine.

## **2. De los submundos ciudadanos a la imagen cinematográfica de la mujer nocturna**

A finales de los años treinta e inicio de la década de los cuarenta, el cine comienza su descenso y exploración a los bajos mundos ciudadanos de la realidad social para la significación de la mujer nocturna en el cine. Desde la imagen de las prostitutas, los prostíbulos y los cabaretes de la vida real, las películas van a nutrirse y retrata historias de mujeres de la vida de noche de la ciudad de México. Mujeres pobres, jóvenes y sufridas: su vida, su mundo, su trabajo y su destino, que van contribuyendo al proceso de formación y consolidación del molde físico y psicológico que contribuye a conformar la narrativa cinematográfica y las estructuras melodramáticas de la mujer nocturna.

En este contexto, la representación y narrativa cinematográfica va revelando al cuerpo y sus significados como una mezcla entre realidad e idealización: el carácter, su moral, la sexualidad y el erotismo a través de la expresión física y la vida real del centro nocturno. Aspectos cotidianos que van emergiendo de los problemas reales de las cabareteras para incrustarse en las narraciones y representaciones de las prostitutas del cine. (Fig. 5)

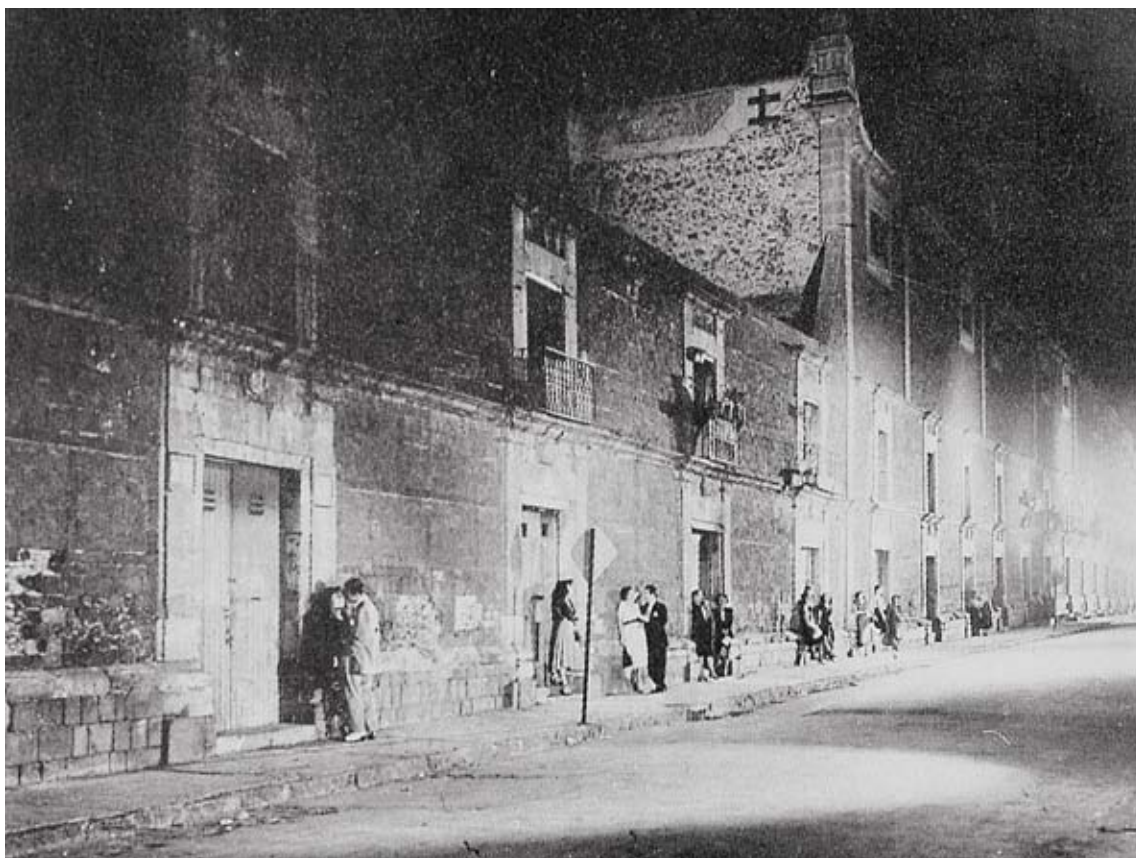


Fig.5 Trotacalles (1951) de Matilde Landeta. Como se observa en esta imagen, los escenarios de múltiples filmes corresponden a locaciones reales del mundo de la prostitución. En ellos, la *fotografía directa*, que es básicamente la filmación en locaciones reales es recurrente en el género de filmes que revisamos, proceso que otorga mayor realismo a la película y a su estructura dramática.

En La mancha de sangre (1937) de Adolfo Best Maugard el filme adquiere relevancia por tomar directamente los escenarios de barriada y cabaretes, para representar con más realismo la condición corporal de la prostituta que el cine comienza a codificar. En la cinta el personaje protagónico ya no necesita ser una actriz madura que hable de la difícil vida nocturna a través del rostro, pues se trata, según el director, que el papel principal lo represente “una muchacha joven, con aspecto de inocente y que al mismo tiempo sea



bella y sepa bailar".<sup>334</sup> Es decir se alude a la inocencia y al vigor corporal de la adolescencia para hablar de la sensualidad y la transgresión a través de la imagen.

Con esta película, el cine comienza a reflejar la realidad de la vida noctámbula de un tipo *arrabalero* de centro nocturno en la Ciudad de México. Los desnudos evocados por hombres y mujeres, más los bailes practicados por cabareteras semidesnudas dan cuenta de ello. Aparece también otro elemento que se integra y se desarrollará progresivamente: la sublimación de la sexualidad en la pantalla a través del movimiento rítmico del cuerpo en el baile, así como el reconocimiento del cuerpo que públicamente baila como eje narrativo del filme y correlato sexual y erótico por la exhibición de la piel, el torso, muslos o senos.

En La mancha de sangre aparece en el cartel de la publicidad, una leyenda que sugiere la realidad de los cabaretes de la ciudad de México en la década de los treinta y principio de los cuarenta, dice: "filmada dentro de los verdaderos ambientes de los trágicos cabaretes". Después en letras de mayor tamaño y sugiriendo *dramatismo femenino* en el diseño se lee: "La mancha de sangre un valiente mensaje a la sociedad que parece ignorar los abismos de amor que nos rodean". Aunado a esa leyenda, en el cartel de la película se detectan fotografías de cabareteras reales alternando con actrices. Con ello, el mensaje publicitario indica el realismo que la cinta convierte en argumento cinematográfico.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Íbidem, pág. 108.

<sup>335</sup> *Cinema Reporter*. 24 de octubre de 1941, pág. 5.

El filme toma directamente los escenarios de barriada y de cabaretes para darle el realismo a la narrativa femenina que propone. Con ello la condición del cuerpo toma sus matices vivenciales de una realidad que se codifica en imágenes crudas de sexualidad y violencia en el mundo de la prostituta. Cuerpos trasnochados y decrepitos tomados de la vida real que no actúan ni representan su oficio, sino que únicamente los descontextualizan y los trasladan al espacio público del cine. El sexo, el vicio, la jovialidad y la miseria representan el papel y los personaje protagónico, encarnados en una mujer de carnes firmes y atractivas, en prostitutas jóvenes de verdad, unas jóvenes y otras de edad madura, ambas llevadas a la pantalla como muestra del realismo que el cine imprime a la representación y narrativa cinematográfica.

En la cinta, la prostituta ya no necesita ser una actriz de rasgos faciales bellos, duros o madura, decrepita o trasnochada que actúe el oficio, pues a la protagonista se le puede representar con una muchacha jovial, con aires de inocencia y frescura verdadera, tal y como inicia la prostituta en la vida real. Una mujer que desborda energía física y exhibe su cuerpo esbelto de un modo más espontáneo y desinhibido. Una prostituta-cabaretera en actividades propias y reales de los prostíbulos: la insipiente danza con signos de exhibición sexual y venta, la bebida alcohólica como signo de liberación de los sentidos, la seducción grotesca o la sexualidad directa, sin tapujos y sin protocolos. La cinta se torna en una ventana abierta a la vida nocturna real de la ciudad de México de la década de los treinta que progresivamente se articula en significado y representación corporal en la imagen del cine.

Al exponer en la película escenas en donde hay mujeres desnudas<sup>336</sup> y hombres que bailan semidesnudos, se inserta por vez primera la sublimación y evocación de la sexualidad de la prostituta en cobertura amplia, así como el reconocimiento en la imagen del cuerpo en movimiento por la danza como principio erótico-sexual a manera de eje temático y posteriormente narrativo en el film. Correlato de sexualidad que se desarrollará en los cuerpos adiestrados y bien formados de las verdaderas bailarinas-cabareteras de filmes posteriores como lo veremos.

Entre los años de 1931 a 1937 se hacen aproximadamente doce películas con el tema de la prostituta en México. Así en cintas como: La noche del pecado (1933) de Miguel Contreras, Pecados de amor, (1933) de David Kirkland, Una mujer en venta (1934) de Chano Urueta, etc. los temas de la mujer nocturna se exponen bajo la imagen de la prostitución, poniendo el acento en la narrativa y conducta de la prostituta. Un cine con tintes de realidad, violencia y desenfreno, más real y descarnado, menos erotizado y con finales funestos, en una abierta negación y degradación de la sexualidad y sensualidad femenina. Muy lejano a la construcción del erotismo y la seducción en la rumbera bailarina que el cine desarrollará desde mediados de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

---

<sup>336</sup> Como lo revisamos anteriormente, la censura del momento también quitó a esta cinta varias escenas de mujeres desnudas y solo dejó algunas evocaciones de torsos semidesnudos. De hecho el filme se calificó como *experimental* y *pornográfico* por la *Legión mexicana de la Decencia*, es por ello que con los cortes a las imágenes de desnudos que se le hicieron, la cinta se estrenó hasta la década siguiente. En *Apreciaciones. Catálogo de espectáculos censurados por La Legión Mexicana de la Decencia, 1931 a 1958*, México, pp 70-80.

Sin embargo, la década de los treinta y los primeros años de los cuarenta se caracterizará por asimilar fundamentalmente atmósferas reales, en donde los instintos humanos, las injusticias y el desamparo producto de la miseria, son parte de la vida cotidiana y el soporte sensual y trasgresor de la mujer nocturna del cine como lo podemos observar en el filme Las abandonadas (1944) de Emilio Fernández.<sup>337</sup> (Fig. 6)

---

<sup>337</sup> El argumento de la película se ubica en México en el año de 1914. Margarita, abandonada por Julio, a quien ella cree su esposo legítimo, pues él está casado con otra mujer, es arrojada violentamente de la casa de su padre y comienza a realizar trabajos muy diversos. Llega a la capital en donde tiene a su hijo Margarito. Después de cuatro años llega a un burdel y se convierte en amante del dueño del lugar. Después de varios infortunios renuncia a su hijo para que éste salga adelante y ella cae hasta lo más bajo. Después de un juicio brillante del hijo ya abogado, él da una caridad a la madre a quien cree una mendiga.



Fig.6 Las Abandonadas (1944) de Emilio Fernández. Como parte de esta realidad citadina llevada al cine, diversos filmes van articulando en su representación y narrativa corporal a mujeres prostitutas de la vida real de la ciudad de México. En esta imagen observamos la interacción de la actriz con prostitutas reales, cuyas historias para el filme parecen ser extraídas del mundo de la prostitución.

Un reportaje sobre la difícil vida de las cabareteras denominado "Las abandonadas" realizado en el año de 1944, (Fig.7) publica aspectos del drama real de las mujeres de clase baja que trabajan en cabaretes de "mala muerte". En el *balazo* del escrito se lee: "El terrible y patético problema de las meseras arrojadas de cantinas y cabaretes",<sup>338</sup> algunos segmentos del reportaje dan cuenta de la vida de carencias, pobreza y abusos que el cine transformará en destinos fatalistas a través de sus estructuras melodramáticas.



Fig.7 Diario *Esto* 5 de junio de 1944

338 "Las abandonadas". *Esto* 5 de julio de 1944, pág. 6.

En algunos extractos del trabajo periodístico se lee:

—Haga de cuenta que somos las abandonadas, sin voz ni voto... a nosotras no nos toman en cuenta para nada, sino para procurar sacarnos la mordida—. Esas palabras duras, crueles pero extraídas de una brutal realidad son las que pronuncia una obesa mujer de pintados labios que hemos encontrado en uno de los cabaretuchos de mala muerte y peor apariencia que se abren por las calles de Santa María la Ribera. Brillan tenuizadas las luces escasas que hay en este salón que huele a sudor y miseria.<sup>339</sup>

Continúa el reportaje:

EL doloroso “trabajo”. Después del 23 de mayo de ese mismo año (1944) en el Diario Oficial de la Federación aparece un reglamento que “norma la vida de los cabaretes, cafés cantantes y cervecerías ubicadas en el Distrito Federal”.<sup>340</sup> En el reglamento se anuncia que “no habrá más mujeres en los centros nocturnos”.<sup>341</sup> Ante esta realidad oficial la pregunta es la siguiente: “¿de qué van a vivir los muchos miles de mujeres que se dedican a ese trabajo, trabajo no honesto, estamos dispuestos a reconocerlo, pero el único a su alcance?”<sup>342</sup>

La entrevistada contesta:

¿De qué vamos a vivir? la inmensa mayoría no sabe ni leer ni escribir, no sabe por una sencilla razón: porque nunca le enseñaron. ¿Dónde están las fábricas en las que podemos ir a ganarnos la vida honradamente? Fíjese: sabemos que estamos en guerra. Bueno sí el gobierno nos dijera: tu vas a trabajar para hacer municiones o armas, o lo que él quisiera muchas de nosotras estaríamos dispuestas a irnos a trabajar allá.<sup>343</sup>

---

<sup>339</sup> *Íbidem.* pág. 6.

<sup>340</sup> *Íbidem.* pág. 7.

<sup>341</sup> *Íbidem.* pág. 7.

<sup>342</sup> *Íbidem.* pág. 7.

<sup>343</sup> *Íbidem.* pág. 8.

Amparo la obesa cabaretera continua: "Sí siguen con eso nos iremos a la calle a seguir entonces sí de plano en el vicio".<sup>344</sup>

Tres, cuatro parejas bailan sobre el piso nauseabundo cubierto a medias de aserrín sucio, ya que por el paso de tantos hombres, de tantas mujeres que vienen a lugares como estos a olvidar la miseria de un hogar que no es feliz o a conseguir lo bastante para mantener una casa que es como esto, suciedad, desamparo y tristeza.<sup>345</sup>

Como observaremos en distintas películas, las temáticas, los ambientes y los centros nocturnos, van a hurgar en historias como las descritas arriba, para articular los melodramas de la mujer nocturna. Asimismo van apareciendo múltiples referentes como cabaretes y "zonas rojas", cuartos de hoteles o centros nocturnos que se proponen como espacios de acción de maleantes y mujeres prostitutas de clase baja. Con ello, el cine de la mujer nocturna significa con aspectos de realidad y oficio a la mujer nocturna como prostituta. Esta significación en la representación también la podemos observar desde los calificativos utilizados en las películas: *callejera pobre*, una *cualquiera* o una *pérdida* allegada en todo momento a atmósferas nauseabundas de centros nocturnos y prostíbulos de la ciudad y su paso al cine.

Así vemos que enmarcadas en ambientes de calles semidesiertas, oscuras y paredes descarapeladas, la cabaretera–prostituta de finales de los años treinta e inicios de los cuarenta refleja en la pantalla una realidad social y nocturna que se desarrolla en los submundos ciudadanos. Ella aparece rodeada de una galería humana extraída de los personajes populares y pobres de la gran ciudad: criminales,

---

<sup>344</sup> *Íbidem.* pág. 8.

<sup>345</sup> *Íbidem.* pág. 8.



borrachos, maleantes o prostitutas expuestas en ambientes decadentes.

Desde la conformación de esta imagen de prostitutas, la mujer nocturna aparece en la narrativa corporal, siempre relacionadas con algo que tiene que ver con una vida en desequilibrio social o emotivo. Aspectos que van desde la pobreza y el sufrimiento, sea aquella ligada al mundo de la mafia, el robo, hasta el crimen o los placeres en su cuerpo trasnochado. El cine va otorgando en la representación y la narrativa la dinámica de una vida violenta, miserable y desequilibrada. Una vida siempre en el centro del conflicto, en un contexto citadino que se desarrolla siempre al amparo de la realidad social y el centro nocturno.

En este contexto, los filmes comienzan a exhibir en la mujer nocturna, una estrecha relación con el delito, la delincuencia, la desadaptación o la enfermedad para justificar la sexualidad o la seducción que ellas ejercen, como lo veremos más adelante. Es el acento en el delito unido a la miseria, como otro de los retos desde donde la mujer nocturna justificar sus actos, sus excesos y extravíos.

En esta realidad citadina y su asimilación en el cine, no resulta fortuito que el argumento de algunas películas como La obligación de asesinar (1937) de Antonio Helú y Mientras México duerme (1938) de Alejandro Galindo, surjan de la "nota roja", de las clases bajas urbanas y su violencia encarnada en los habitantes y cabaretes arrabaleros. Asesinatos, robos, drogas se convierten en el argumento central de películas para significar de violencia y delito la narrativa

corporal en el cine.<sup>346</sup>

La primera de las cintas se basa en el crimen real de un boticario en las calles de Bucareli y Adelina Patty. En esta violenta realidad transportada al cine, sobresalen los maleantes, la bebida, los engaños, y se exponen e insertan en las películas, personajes como la cantante de cabaret representada por Gaby Macías.<sup>347</sup> En el filme, las prostitutas que la rodean son personajes de la vida real que se alternan con actrices, mujeres que interactúan activamente y comparten en la cinta, se entiende, el oficio del vicio y el sexo.

En Irma la mala (1936) de Ráphael J. Sevilla,<sup>348</sup> la narrativa sobre la protagonista, mujer de cabaret, se mueve entre abogados y hombres de negocios prósperos. La historia se desenvuelve entre crímenes, celos, mentiras e intrigas que ponen en evidencia los mecanismos instintivos de los personajes. En la película estas concepciones se revelan como propuestas sobre la mujer en contrastes corporales para la construcción de la mujer más desenvuelta en un mundo de hombres profesionistas y de negocios. Aspectos que inician la significación delincuente de la mujer nocturna, ello, aún sin perder la nobleza interior que caracteriza a la prostituta mexicana y que hereda Santa. Los significados son, como

---

<sup>346</sup> *Revista Cine Gráfico*. 1938, pág. 30.

<sup>347</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, Tomo 2. pág. 46.

<sup>348</sup> El argumento de la película trata de Víctor un abogado próspero y famoso. Su primo Alfredo, también abogado, le presenta a la actriz Irma y al empresario teatral Hernán, Víctor contrata a una nueva secretaria, Miriam, a quien Alfredo corteja. Víctor e Irma se casan y tienen un hijo que muere cuando su madre lo abandona para ir a fiestas con sus amigos del teatro. Víctor indignado saca de su casa a Irma que trata con Hernán de chantajear a su marido con mentiras a propósito de una supuesta relación entre ella y Alfredo. Éste se ve forzado a matar a la actriz y al empresario. Alfredo es enjuiciado y Víctor se niega a defenderlo hasta que el empleado Juanito encuentra una prueba del chantaje. El brillante alegato de Víctor salva a Alfredo en el juicio. Víctor y Miriam deciden casarse. Emilio García Riera, *op. cit.*, Tomo 1. pág. 229.

revisamos anteriormente en nuestro primer capítulo, reelaborados desde el orden social, signos de submundos violentos, pero también de *incivilidad*, de acuerdo a las concepciones de la época.

En Infidelidad (1938) de Boris Maicon, se exalta a una mujer del cabaret con descripciones corporales que exaltan la sexualidad y el *desenfreno* femenino, pero que además incluye un aspecto novedoso, esta prostituta-cabaretera comienza a perfilarse como una mujer perversa al igual que en Irma la mala, pues esta mujer nocturna destruye un hogar y muere la hija menor de la pareja.<sup>349</sup> En esta cinta, el elemento de la perversidad va incorporándose paulatinamente a la representación y narrativa corporal de la mujer nocturna, pues en su aspecto el personaje aparece duro y sin escrúpulos. La cinta comienza a representar a la mujer con un impulso destructivo al igual que funesto. Un impulso fatalista que comienza a construirse de aspectos y comportamientos que culminan en la muerte y en rasgos psicológicos de la protagonista; aspectos que se desarrollarán con mayor énfasis al finalizar los años cuarenta y la década de los cincuenta. Características sobre la personalidad de la mujer nocturna que comienzan a constituirse en maldad y perversidad asociados a la seducción que, como revisamos, no tenía Santa ni La mujer del puerto.

En la cinta Carne de cabaret (1939) de Alfonso Patiño Gómez, Rosa es una mujer que integra diversas significaciones en la representación. El cuerpo y sus acciones físicas aparecen mucho más desenvueltos, se deja ver a la mujer a través de un cuerpo como

---

<sup>349</sup> Emilio García Riera, *op. cit.*, Tomo 2, pág.47.

instrumento. Rosa es pobre, cantante de centro nocturno, y en el filme se entiende que en ningún momento deja de ser honrada siguiendo el esquema de Santa, pero Rosa cambia su vida sencilla y humilde para vincularse abiertamente al crimen y los cabaretes: utiliza su cuerpo y sexualidad expresamente para el engaño, la manipulación del hombre y satisfacción de sus caprichos, aunque este comportamiento provenga y sea producto del abandono de un hombre y se manifieste en la estructura dramática del filme como venganza.

La cinta aporta un elemento novedoso a la mujer nocturna: el sutil abandono de la nobleza interior como principio de su fortaleza inmaterial y física expresada en los movimientos de un cuerpo más desinhibido, más suelto y más expresivo. Un personaje que comienza a separarse de la conformación moral de la mujer tradicional a través de la violencia del mundo nocturno que habita la prostituta-cabaretera. Sin duda, en este novedoso elemento del cuerpo utilizado como un instrumento, se hace evidente un aspecto: la seducción femenina como una categoría corporal inicia su ascenso hacia la construcción vigorosa y de fortaleza física e inmaterial. Una mujer que ya usa estratégicamente su belleza, encantos y arrogancia para lograr sus fines. Del mismo que con estos hallazgos en la representación y la narrativa cinematográfica se da inicio al clímax seductor y de vigor y apariencia física de la mujer nocturna.

Como parte de estos filmes que apoyan sus estructuras dramáticas desde los submundos ciudadanos, destacaremos a continuación diversos aspectos que van conformando las características y variantes que emergen progresivamente en las cintas y en la

integración del género cinematográfico. En la película El crimen del expreso (1938) de Manuel Noriega, el argumento centra la trama en un asesinato que se rodea de prostitutas–cabareteras, móvil del melodrama.<sup>350</sup> La narrativa hace énfasis en el vínculo entre el asesinato, los atributos físicos y la sensualidad provocativa de la cabaretera.

En flor de fango (1941) de Juan. G. Ortega, la prostituta es orillada a su destino trágico tras entregarse por amor y ser engañada por el hombre amado.<sup>351</sup> Con ello se ejemplifica y reitera el esquema descubierto desde el inicio en el género cinematográfico: el interior noble para justificar los excesos y comportamientos de la *caída* al mundo nocturno y violento del cabaret. Sin embargo, en la película se hace evidente que comienza a desarrollarse un elemento en la configuración de la mujer nocturna: la repetición de los esquemas dramáticos de la mujer buena y engañada, motivo de su descenso a la prostitución y al mundo del prostíbulo.

Como observamos, a través de la articulación del género cinematográfico, otros elementos comienzan a fortalecerse en la representación y la narrativa: el prostíbulo y la noche. Dos aspectos que aparecen como protagónicos y piezas fundamentales de la *caída* en la mujer nocturna. Dos elementos que acentúan su presencia como dos protagonistas insustituibles en la construcción corporal. Ambos son descritos como sitios en donde la maldad, el *pecado*, la avaricia, la violencia acentúan la transgresión y la diversión masculina a través de la exposición insistente del cuerpo.

---

<sup>350</sup> Íbidem. pág.48.

<sup>351</sup> Íbidem. pág.48.

Para los años treinta y cuarenta la vida de noche de la ciudad parece entrelazarse más con el cine. Las prostitutas de los filmes, al igual que las de la vida real habitan las calles y las noches, entre el desorden, el vicio y la pobreza.

Estas búsquedas de atmósferas para la construcción de la mujer nocturna se constituyen también como otro elemento del descenso del cine a los submundos, a través de sitios, ambientes y las temáticas dirigidas hacia esa realidad velada y encubierta por la noche, el conservadurismo y la moral social. La vida nocturna de la urbe y los centros de diversión de la ciudad se apoderan de las calles, barrios y zonas de tolerancia: cantinas, *pulperías*, excusados públicos, *espectáculos picantes*, hoteles de paso, teatro de revista, sitios de drogadicción y prostitución, son lugares que en su interior albergan los modos de esparcimiento y desfogue nocturno de los capitalinos y las mujeres de la vida de noche.<sup>352</sup>

En este abanico de posibilidades para la diversión el cabaret del México de noche se convierte en un sitio que ocupa un lugar preponderante en el gusto del hombre, pues en los centros nocturnos, la mujer convive y comercia con el *trago* y el instinto. De hecho, para los años cuarenta en México, los cabaretes se definen como "lugares de paga en donde se comercia con el sexo, se baila, hay música y se consume licor".<sup>353</sup>

En este México de noche, los cabaretes se diversifican y aparecen de categorías diferentes, y van desde ofertas como el "Ba-

---

<sup>352</sup> Jiménez, Armando. *Cabaretes de antes y de ahora en la Ciudad de México*. Plaza y Valdés. 1991, pág. 9.

<sup>353</sup> *Íbidem*. pág. 12.

ba-lú", "Cuba libre", "El Burro", "Las Islas Marías" o "El tranvía" de y para la clase baja, hasta, cabaretes que dicen de la diversidad de ofertas y precios para clases sociales distintas; con un tipo de diversión básicamente para el gusto masculino.<sup>354</sup> En estos espacios, y sólo por mencionar uno de ellos a manera de ejemplo, diremos que cabaretes como el "Agua Azul", inicia su historia desde el año de 1927 en la ciudad de México. Éste, era un cabaret de tercera categoría al que concurrían chóferes, mecánicos, "maestros albañiles", sastres, carpinteros y carniceros. Ahí se bailaba, se comerciaba con el sexo y había espectáculos al calor de bebidas alcohólicas.<sup>355</sup>

De entre los aspectos que ocurrían al interior del "Agua Azul" se podía apreciar una pintura de Carlos Sánchez, que ilustraba al detalle lo que sucedía en el cabaret. En la pintura "los bailarores"<sup>356</sup> se representa a un hombre de clase baja y una mujer bailando, muy pegados uno al otro; ella con las *nalgas* exorbitantes y delineadas al detalle por un vestido rojo entallado al cuerpo, él con los ojos cerrados y el rostro en éxtasis, sumergiendo sus dedos con ansia en las *nalgas* de su pareja. La representación ilustra y sugiere algunos de los comportamientos cotidianos del lugar. Una realidad subterránea y oculta para la moral conservadora, pero vigente en la Ciudad de México. Una realidad que contribuye a ejemplificar con verosimilitud la representación y narrativa de la mujer nocturna del cine en el cabaret.

---

<sup>354</sup> *Íbidem.* pág. 13.

<sup>355</sup> *Íbidem.* pág. 14.

<sup>356</sup> *Íbidem.* pág. 16.

En el análisis de Alberto Dallal, los cabaretes se constituyen en modalidades asimiladas paulatinamente por las nuevas clases sociales mexicanas, y emergen como “manifestaciones de re-creación” que comienzan a proliferar en el país paralelamente a los inicios de la segunda guerra mundial.<sup>357</sup> Agrega que los antecedentes de estos modos del divertimento ciudadano desde finales del siglo XIX y principios del XX en México se ubican en el *género chico*, teatro de revista o de la zarzuela.<sup>358</sup>

Estos géneros, escribe Dallal, “son los que dan lugar al desarrollo de los cabaretes y salones de baile de *mala nota*, lugares que se establecieron en *tugurios* y zonas de tolerancia y que servían de solaz y esparcimiento a los nuevos técnicos y al proletariado urbano”.<sup>359</sup> Caracterizados en su interior por los robos, la embriaguez o ausencia de la moral citadina por un lado, y por otro, por constituirse en sitios que propician la desinhibición del cuerpo y los bajos instintos humanos.

En este contexto, los cabaretes que resguardan a la mujer nocturna del cine mexicano se dejan ver como sitios que exponen secuelas de violencia y divertimento en sus asistentes. Es por ello que el cabaret en la narrativa cinematográfica toma matices de desenfreno, espectáculo y tráfico de mujeres, delito y de sexo en la narrativa de la mujer nocturna. En la prensa del momento, también estos sitios son vistos socialmente como decadencia moral y divertimento masculino, en cabaretes como el “Habana” ubicado en

---

<sup>357</sup> Dallal, Alberto. *El dancing mexicano*. Editorial Oasis. 198, pág. 118.

<sup>358</sup> *Íbidem*. pág. 118.

<sup>359</sup> *Íbidem*. pág. 119.



Bolívar y José María Izazaga, o “El Nopal” en las calles de Nicaragua al centro de la ciudad, se relatan historias nocturnas que dicen de esos aspectos de la vida real entre el alcohol, la sexualidad y el desorden. Aspectos que significarán como inmoral y decadente al cuerpo de la cabaretera real, pero también a la del cine y que le otorgan su aura de sexual, transgresor delictivo y violento.

Un reportaje de la época da testimonio de estos mundos ciudadanos y nocturnos. En la nota de prensa fechada en el año de 1943 se pueden leer algunos de esos sucesos cotidianos desde donde el cine también nutrirá y significará sus argumentos. La nota dice lo siguiente: “Un militar estuvo en la jefatura de policía para pedir que le ayuden a recuperar unos documentos:

...Por lo que contó el quejoso, es seguro que los documentos aparte de unos concernientes al Estado Mayor le fueron robados en alguno de los cabaretuchos que anduvo visitando”. “Manifestó que se metió al «Habana» en las primeras horas de la madrugada, en donde se echó entre pecho y espalda tres cubas libres. Estaba acompañado de una mujer (la nota sugiere del cabaret) dijo, ambos se fueron a otro sitio infecto, al cabaretucho «El Nopal». Ya en ese centro de vicio se emborracharon hasta perder el sentido, y con él 1,200 pesos y los documentos que se mencionan antes.<sup>360</sup>

En la nota se detectan aspectos cotidianos de los centros nocturnos: conductas de robo, de mentira o delictivas que se ven asociando a las cabareteras del cine, y que conforman parte relevante del mundo *inmoral* que el género cinematográfico va integrando la mujer nocturna. El cine incrusta a la narrativa estas conductas de vicio y desorden propias de la noche y sus secuelas, para narrar a la mujer entre la bebida, la delincuencia y la sexualidad.

---

<sup>360</sup> *El Universal*. Lunes 7 de mayo de 1943, pág. 20.

Con ello observamos que el centro nocturno aparece vinculado estrechamente al mundo nocturno. La noche destaca en los filmes como parte sustancial y significativa de la construcción cinematográfica de la mujer. Así, los vínculos entre el cabaret y la noche se entrelazan y constituyen en dos personajes imprescindibles e inseparables para la representación y la narrativa corporal de la mujer nocturna que analizamos. Las atmósferas nocturnas también hacen su presencia para adherirse a la figura femenina, tanto en lo físico como en lo psicológico con respecto a la construcción en el cine. Bajo las atmósferas nocturnas en la imagen se abre un mundo velado y estigmatizado por la sociedad. Un mundo relegado y oculto, a la vez que de diversión para el hombre, con referencias muy particulares para la mujer, pues la noche se constituye en metáforas del delito y el desorden que los filmes vinculan enfáticamente al cuerpo femenino y sus acciones físicas.

En su sentido social y antropológico, ese mundo nocturno es lo que parece construir significativa y enigmáticamente a la mujer del cine: la resignifica con matices irracionales y caóticos, vinculados directamente con la expresión de su cuerpo erótico y sexual.<sup>361</sup> Comportamientos cuya atmósfera de oscuridad desde la violencia sexual hasta el sufrimiento, así como impulsos desmedidos asociados a la provocación sexual e instinto en la mujer son vistos como parte de ese caos vinculado a lo corporal.

---

<sup>361</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, pág. 66.

Bajo estos significados, observamos que el sentido antropológico, analiza el concepto de *la noche*<sup>362</sup> y caos en relación a lo corporal para sugerir que estos conceptos quedan íntimamente ligados al de animalidad e irracionalidad a través de los apetitos sexuales.<sup>363</sup> En conjunto, la idea de prostitución, desde este punto de vista, connota la sexualidad grotesca y los instintos más *oscuros*, aquellos de los que la conciencia no pueden dar cuenta, así como señala pasiones tortuosas que se engendran en ese mundo de penumbras.

Como hemos observado en nuestra breve revisión del expresionismo alemán, la oscuridad manifiesta en la imagen cinematográfica, aparece como metáfora del interior humano, y es representada en los personajes para significar una atmósfera *enigmática* y *maligna* asociada a la sexualidad, al cuerpo y sus acciones. En este mismo sentido, el cuerpo femenino en el ámbito del cabaret y la noche aparecen como sitios de diversión masculina básicamente con mujeres, pero también del caos físico en el imaginario social.<sup>364</sup> Un caos que siempre prefigura la *caída abrupta* de la mujer a la perdición.

---

<sup>362</sup> Como revisamos en nuestros capítulos pasados, los significados de *la noche* se definen desde perspectivas diversas. También el *Diccionario de los símbolos* se refiere al concepto desde las acepciones griegas y otras que se articulan Al concepto de *noche*, dice: “Para los griegos *La Noche* es hija del caos y madre del cielo. Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. Con frecuencia las noches se prolongan a voluntad de los dioses, que detienen el sol y la luna, con el fin de realizar mejor sus hazañas. La noche recorre el cielo, envuelta en el velo sombrío, sobre un carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas, las Furias y las Parcas.” *Las Noches* también simbolizan el tiempo de las gestaciones de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán en pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en *la noche* es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas en donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. Jean Chevalier. y Gheerbrant Alain, *op. cit.*, pág. 752.

<sup>363</sup> *Íbidem*, pág. 66.

<sup>364</sup> *Íbidem*, pág. 66.

Este mundo sombrío del cine, también se percibe la noche a través de las imágenes, como metáforas visuales de instintos sexuales que prefiguran en la mujer la transgresión. Así, la oscuridad y la *caída* vienen a significar un flujo de acciones físicas que envuelve al cuerpo. La mujer queda expuesta como un ser asociado al desorden<sup>365</sup> en un tiempo oscuro y perverso, pues todo puede suceder... Mundo de penumbras desde donde emerge instintivo, sexual y seductor el cuerpo femenino y su representación, como otro de los elementos que contribuye a la conformación cinematográfica de la mujer nocturna, así como el arquetipo de fatalidad y la gama de personajes en torno a estas féminas.

En su texto Las Estructuras antropológicas de lo imaginario Gilbert Durán sugiere que la noche y su tiempo “es irracional y despiadado, y las tinieblas nocturnas constituyen entonces nuevos símbolos sobre el caos, porque la negrura está vinculada con la agitación, la impureza y el ruido”.<sup>366</sup> En nuestro trabajo, estas concepciones del mundo nocturno y sus resonancias sociales, son los referentes que vinculamos a la mujer nocturna que se desenvuelve en la representación y narrativa que proponemos. Los significados de estas interpretaciones y sus resonancias culturales, consideramos, son los que darán el sentido intangible e inmaterial de maldad, seducción o perversión a la mujer del cine. Pues en ella, en ellas, en las mujeres de la vida real y cinematográfica, se desarrollan explícita e implícitamente las ideas del erotismo, la conducta intempestiva, la sexualidad, o la agitación

---

<sup>365</sup> Íbidem. pág. 66.

<sup>366</sup> Gilbert Durand, *op. cit.* pág 70.

del cuerpo en la danza en mundos y atmósferas decadentes, vinculados al esquema corporal a través de expresiones de coquetería, de provocación al hombre con gestos bailados como lo veremos.

Gastón Bachelard reflexiona y escribe también sobre las repercusiones de la oscuridad en el imaginario colectivo y dice que los ruidos y el mundo sonoro nocturno, reconstituyen en la oscuridad nuevos signos para el ser humano.<sup>367</sup> De ahí que el sentido humano de la oscuridad sea el del oído y la vista, pues la noche nos muestra que la oscuridad es amplificadora del ruido y lo convierte en estruendo, asociado en todo momento, a la sensación de caos en vínculos estrechos con lo irracional y desconocido.<sup>368</sup>

En el análisis de Bachelard el concepto de oscuridad y del mal en el proceso imaginario de la sociedad se unen, es por ello, dice “el diablo, en la concepción católica, no es negro sino el protector de la negrura”.<sup>369</sup> Continúa explicando que los arquetipos de estos gestos asociados al movimiento y construidos en la oscuridad, constituyen valores sobre las concepciones de la vida y el tiempo. Sus acepciones negativas en el imaginario colectivo se refieren a signos como la huida, la persecución, la muerte y el asesinato, la carrera ciega, la violencia manifiesta que simbolizan el caos y el terror en el interior humano y el imaginario colectivo, que constantemente califica y trata de entender los misterios de la oscuridad y de la noche y explicarlos bajo signos sociales.<sup>370</sup>

---

<sup>367</sup> Íbidem. pág. 70.

<sup>368</sup> Íbidem. pág. 70.

<sup>369</sup> Íbidem. pág. 70.

<sup>370</sup> Íbidem. pág. 70.

De ahí que las repercusiones sobre el discurso maligno entre los sentidos de la oscuridad y el cuerpo de la mujer queden vinculados a la inmaterialidad significativa de la vida nocturna y, de lo que en ella emerge: lo grotesco, el instinto, lo irracional, o lo *demoníaco* para la cultura, que por lo general, en lo referente al tema del Diablo, es la cultura católica que alberga la sociedad mexicana. Estas ideas e imágenes de la oscuridad, como lo veremos en el análisis de los subsecuentes filmes se transfiguran en el espectador y se tornan en múltiples supuestos. Supuestos que pueden encarnarse en diferentes formas, desde un joven apuesto hasta en una mujer hermosa y seductora como parte de los misterios de la noche que se impregnan a la figura femenina y sus representaciones.

También estas ideas sobre el mundo nocturno en relación a la mujer y su cuerpo, configuran creencias, leyendas y rumores de que la mujer mantiene resonancias malignas; de hechizos y contactos con un mundo sobrenatural que se filtra a través de sus encantos físicos, humos, danzas, amuletos, ritos, brujerías, pasiones humanas y demás modos de seducción y destrucción que van configurando la aureola de inmaterialidad maligna y enigmática de la mujer que habita la noche como ejemplifica la figura siguiente. (Fig. 8)



Fig.8 En cada puerto un amor (1948) de Ernesto Cortázar. En esta fotografía observamos aspectos de la representación dancística en la representación cinematográfica. En éstas, la mujer es narrada cinematográficamente bajo aspectos rituales, con múltiples signos de hechizos, encantos, brujerías y conductas relacionadas con un modo de ritual bailado, como en las viejas prácticas de la cultura negroide. En la imagen aparece una cabeza de cuervo, ave oscura que mantiene significados malignos en la cultura popular, así como cuernos y colgajos al cuello de la bailarina, que aunados a la representación de la danza conforman esa aureola pagana y pecaminosa en el filme y la danza.

En el cine, en el fondo de esos submundos ciudadanos confeccionados por el cabaret y la noche, la mujer nocturna emerge con fuerza y vigor con respecto a su comportamiento, como una presencia en imágenes vinculada a la prostitución pero también construidas con aspectos extraídos del mundo nocturno. Un mundo que irrumpe como abierta tensión moral con el mundo diurno frente al orden social. En este sentido vemos que desde el cabaret y la noche, la representación y la narrativa corporal también emergen como opuestos de una moral que prevalece a través de la mujer honrada y *civilizada*, en relación al aumento de cintas en abierto contrasentido a la moral pública de la mujer nocturna en el cine.

En esta irrupción de la mujer nocturna a finales de la década de los treinta, este contrasentido en los significados sociales de la imagen femenina, puede leerse como un debate moral que desde la representación subraya valores a través de conductas sociales con respecto a las concepciones de la época y del cuerpo. Como parte de estos significados llevados a la pantalla, por un lado, aparecen comportamientos en torno a una moral encabezada por círculos conservadores: clases adineradas o la iglesia católica, que con sus leyes se constituyen en muestra de usos, prácticas e imágenes corporales de la mujer en el nivel social y por el otro, una serie de actitudes que sugiere una valoración y organización jerárquica del cuerpo, a partir de la imagen de la mujer y sus acciones físicas.

En estas actitudes observamos a manera de ejemplo, las referentes a la moral conservadora sobre la rigidez social entorno a la mujer de clase alta y su contraste acentuado en la mujer nocturna



que revisamos. Contraste y tensión que observaremos a través de dos filmes. Primero en Perjura (1938) de Raphael J. Sevilla y después en Mientras México duerme (1938) de Alejandro Galindo. Dos cintas de finales de los años treinta que ejemplifican estas tensiones sobre la imagen del cuerpo en el cine y su contrasentido a manera de un debate entre la moral conservadora vigente y el mundo transgresor de la prostituta en el cine. Aspectos que contribuyen a destacar la representación y la narrativa corporal en el cine.

### **3. Debate moral en la imagen del cuerpo femenino: tensiones entre moral social y moral sensual**

Diversas tensiones sociales en torno a los significados del cuerpo de la mujer van emergiendo en las películas como contrapunto temático y movilidad moral a través de la imagen de la mujer nocturna en el cine. Mientras el oficio de la prostitución y la exhibición del cuerpo femenino ganan terreno en los centros nocturnos y en el cine, la resaca de la moralina porfirista y española, que también cohabita en el imaginario colectivo de las clases medias, adineradas y conservadoras, se ve reflejada también en la imagen del cine de la mujer nocturna de finales de los años treinta y principio de los cuarenta.

En el año de 1938 aparecen en cartelera Perjura (1938) de Raphael J. Sevilla y Mientras México duerme (1938) de Alejandro Galindo. En ambas cintas se observan aspectos en las concepciones corporales que cohabitan en la época. En nuestros ejemplos nos detendremos con mayor detalle en Perjura (1938) porque en la

segunda cinta observamos los significados que se articulan con las temáticas de la mujer nocturna que constituyen parte de nuestro análisis.

Perjura<sup>371</sup> surge como un signo de añoranza a una doble moral de la época porfirista de finales del siglo XIX que se incrusta en la narrativa corporal femenina por exponer en imágenes una moral básicamente dirigida a la restricción de las prácticas sexuales y las prescripciones que conlleva los usos y las apariencias en la mujer. En la cinta las relaciones de honor, económicas y sexuales se exponen bajo los acuerdos previos de conveniencia de las clases altas, y aparecen los significados del matrimonio como un negocio sentimental a través de acuerdos de conveniencia y de clase.

En la cinta destaca la evocación al gusto francés a través del lujo, el detalle en los accesorios y vestimentas femeninas y masculinas como lo revisamos en nuestro segundo capítulo, (metros de telas lujosas que encubren e inhiben la movilidad del cuerpo femenino, hombres bien vestidos al estilo de las clases altas de finales del siglo XIX), los grandes festejos y los vales acartonados que restringen los movimientos corporales, así como la posible precocidad femenina. Así la herencia del romanticismo francés y su

---

<sup>371</sup> En el argumento de la cinta “en 1900 la casateniente doña Rosa, madre de Carmen y del parrandero y jugador Mario quiere casar a su hija con un primo de ella, Luis que llega de París, y en cuya casa viven todos. También viven en la casa el administrador don Gonzalo y su hija Mercedes, que ama a Luis y es amada por él desde la infancia. A la vez doña Rosa pretende casar a Mercedes con el capitán Reyes. Para pagar una fuerte deuda de juego, Mario roba 30 mil pesos de Luis. En complicidad con doña Rosa, Octavio, un compinche de Mario que quiere el puesto de administrador, hace aparecer a don Gonzalo como el ladrón. Así doña Rosa convence a Mercedes de que deberá salvar a su padre casándose con Reyes. Luis, a quien se oculta todo se cree traicionado por Mercedes, pero Mario, enterado por Octavio de lo ocurrido queda consternado y cuenta todo en la fiesta que doña Rosa ofrece para anunciar la boda de su sobrina con el capitán. Luis abofetea a Mario-que solo dice gracias- y baila feliz un vals con Mercedes después de anunciar que será el quien se casa con ella” Emilio García Riera, *op cit.*, Tomo 2, pág. 44.

moral en torno al cuerpo de la mujer se hace presente en el contexto cinematográfico como parte de una realidad que aún cohabita en el México de los años treinta y contrasta con la mujer nocturna. En la imagen de estas mujeres se advierte la “elegancia”, “sensibilidad” y “delicadeza” que se presenta en la cinta como damas pertenecientes a una clase social alta, de *sociedad* y conservadora.

En el aspecto físico sobresale la piel fina, la construcción de un esqueleto erguido y bien alimentado, carnes blancas y bien sujetas con los corsés franceses, así como las manos delicadas, tersas y pequeñas, que expresan poses mesuradas que revelan la ausencia de trabajo físico, en contraste con las mujeres de clase baja representadas por la servidumbre, las prostitutas y las cabareteras que hemos venido revisando.

La película expone aspectos de *civilidad* y cosmopolitización en la Ciudad de México que permea en la urbe. Más aún, las danzas que exhibe la cinta al estilo europeo y criollo revelan la concepción del mundo refinado del los siglos XVIII y XIX en México, en consecuencia y referencia con el gusto francés y español. En estas tendencias del cuerpo y su imagen, las evocaciones y reminiscencias de las prendas femeninas, aluden a las grandes óperas y *ballets* europeos como la *Silphides* o *Giselle*. Aspectos que proporcionaron a las mujeres de clase alta los modelos corporales de ligereza y delicadeza, de alargamientos e ingravedad carnal como signos de distinción y de clase adinerada incrustados en la imagen del cuerpo.

Imagen que se antepone a su receptor una especie de inmaterialidad corpórea que sustrae a la mujer de la gravedad física

para convertirla en corporeidad idealizada, grácil y etérea, muy cercana a las idealizaciones propuestas por las representaciones divinas y religiosas. Cuyos significados de ingravidad colocan a estas mujeres mucho más cerca de las ideas asociadas a la realeza y a Dios. O como lo dijera Ivonne Knibiehler en su texto *Cuerpos y corazones*, las mujeres de la clase alta “son parecidas a las heroínas de las novelas, son gráciles: su rostro, espejo del alma disimula las tormentas interiores. Son los sufrimientos del yo romántico que se traducen en el cuerpo en una lánguida palidez, que, si es posible, se lleva con el pelo negro, ojeras y una nube de polvo de arroz” .<sup>372</sup>

En este escenario los personajes femeninos de la cinta están representadas por las madres ricas de los hijos estudiantes venidos del extranjero. Llegados a México con las indumentarias del viejo mundo referentes a la *civilidad*, así como las intenciones de conveniencia reguladas y encubiertas por el acuerdo del matrimonio en el marco de las grandes fiestas, los viajes y la vida de la clase alta.

Perjura destaca por la exposición del acento moralista. Desde los diálogos de hombres y mujeres de sociedad ya se menciona que “no hay que confundir la decencia con la gazmoñería, ni la libertad con el libertinaje”,<sup>373</sup> haciendo énfasis al tipo de moralina de mesura y abstinencia: prototípica moral porfirista en torno a las prácticas corporales básicamente femeninas. En este sentido, el comentario de Juan Durán Casahonda que objeta la cinta y la califica como

---

<sup>372</sup> Knibiehler, Ivonne. *Cuerpos y corazones*. En *Historia de las mujeres*. Op. cit. Tomo 4. Pág. 340.

<sup>373</sup> Emilio García Riera, op cit., Tomo 2, pág 45.

“pornográfica perseverancia”, “por la muestra del muslo derecho y rubensiano de una damisela del mal vivir”<sup>374</sup> se constituye en signo moral de clase conservadora que hace contrapeso y subraya las conductas intempestivas que proliferan ya en las pantallas del cine de prostitutas y cabareteras.

Contrariamente, en Mientras México duerme,<sup>375</sup> (como un filme que expresa las narrativas de la mujer nocturna) los conflictos entre bandas de narcotraficantes y cabareteras se articula con asesinatos, robos, bajas pasiones y policías. Temas que como analizamos párrafos atrás, actualizan en el cine la realidad de las clases bajas y medias mexicanas del momento.

En el trasfondo las dos películas, Mientras México duerme, como parte de los filmes que van configurando los signos corporales de la sociedad a través de la mujer nocturna, y Perjura como contrapunto moral del cine de cabaret de los años cuarenta, constituyen el contraste de significados, temáticas y épocas que conviven en imágenes desde el cine. Pero también irrumpen en escena, como signos de interacción de procesos: épocas, conductas, valores de clases sociales que interactúan con el universo popular y moral de las clases bajas.

---

<sup>374</sup> Íbidem. pp. 46-47.

<sup>375</sup> En la sinopsis del argumento se lee “Federico es el jefe de una banda de narcotraficantes que tiene su cuartel en un garaje. Uno de sus hombres Germán, es hecho preso por la policía. Federico, temeroso de que el implacable jefe de policía haga *cantar* a Germán, acude al abogado de los maleantes, Méndez, y corteja a la secretaria de este, Margarita. Ella corresponde a Federico, pese a las advertencias de Méndez. Un hermano de Margarita, Roberto, ingresa a la banda de Federico, que ignora su parentesco, y se enreda con la cantante del cabaret arrabalero manejado por los narcotraficantes. Federico, enamorado de Margarita, decide retirarse de la vida delictiva y reparte sus negocios entre sus hombres. Roberto asesina a otro de la banda para quitarle una droga que le exige la cantante. Federico mata por ello a Roberto. Margarita es hecha presa al descubrirse una droga que ha dejado ahí Federico por descuido. En el intento de salvar a su novia, Federico es herido de muerte por la policía. Antes de morir, Federico pide al jefe de policía que margarita nunca sepa que el mató a su hermano.” Íbidem. pp. 46-47.

Perjura plantea una relación entre cuerpo femenino y contexto social en México: nostalgia a través de los usos corporales que pugnan por la racionalización y la medida, el comportamiento refinado con toques franceses y españoles. Mientras México duerme pugna por un redescubrimiento del cuerpo en México, frente a una expresión sensual restringida por el hombre y sus leyes.

Un erotismo público que revela un conocimiento de la corporeidad mal visto y reprobable por la moral conservadora. Moralina que vigila desde la pantalla, la liberación que el cuerpo experimenta a principios de los años cuarenta y que contradictoriamente, como veremos, parece desarrollarse bajo la tutela indirecta del catolicismo y la mirada masculina y sus regulaciones sociales.

Como un segundo aspecto en este debate moral llevado a la representación del cuerpo, revisaremos un modo de organización jerárquica del cuerpo femenino que emerge en la pantalla como parte de esta tensión entre mujeres nocturnas y civilizadas, que desde la perspectiva de la narrativa cinematográfica, acentúan y asigna valores distintos a partes del cuerpo. Valores y significados que van desde la cabeza hasta las zonas erógenas y bajas del cuerpo. Jerarquías que como revisaremos a continuación mantienen sus referencias con los significados del cuerpo desde el orden social vigente y que como vemos, sus significados se filtran en la pantalla.

En este contexto, la tensión que revisamos entre las dos cintas propone una organización y jerarquización de la figura, así como valores morales asignados a esas partes en el ámbito cultural.

Aspectos jerárquicos que surgen en la imagen como parte de ese debate moral llevado a los significados de la figura, a través de las ideas de civilidad y el descenso a través de la exposición del cabaret y la noche en la mujer.

#### **4. Del debate moral a la construcción tripartita del cuerpo en la cultura**

Como analizamos en nuestros apartados anteriores, primero el descenso de la mujer nocturna a los submundos ciudadanos, y después los refinamientos morales de las clases altas que en interacción, conforman diversos significados y jerarquías del cuerpo. En esta diversidad de valores, ya se advierte una construcción de éste en la pantalla. Una construcción que bien podríamos denominar jerárquica del esquema humano en la cultura y de ahí, a la gama de signos en la representación y narración que se adhieren a la imagen del cuerpo en el cine. En este sentido, también bajo la idea de civilidad y el orden moral y sus leyes, se articulan valores sobre los segmentos corporales que se vinculan a la norma y la moralidad social.

Valores que desde la verticalidad del cuerpo,<sup>376</sup> de arriba hacia abajo, culturalmente van jerarquizando y significando los miembros del esquema humano. Para el caso de la cabeza y como ejemplo de esos valores, observamos a los personajes de las clase alta que aparecen citados anteriormente (y en la generalidad de los filmes

---

<sup>376</sup> Estos valores sobre la organización jerárquica del cuerpo en la cultura, también pertenecen a nuestro *eje vertical* propuesto desde la metodología de nuestro trabajo. Pues como vemos en la exposición a la cabeza, tanto en la representación cinematográfica y el orden social se le asignarán valores sobre el conocimiento, la organización de la sociedad o la civilidad, mientras que a las subsecuentes partes bajas, en orden descendente, se le van asignando valores más terrenales físicos y sensitivos, hasta llegar a las asociaciones entre las partes bajas del cuerpo y lo instintivo y casi animal.

que constituyen al género cinematográfico), a los que se les atribuye una calidad racional y moral que les da un estatus social. En ellos, el pensamiento se vincula al raciocinio y a la cabeza como elementos del miembro regulador de la medida, la civilidad y el comportamiento. Además de que en ellos se encarnan las ideas de educación y regulación de los comportamientos. En este sentido, la cabeza se constituye en metáforas del órgano rector en relación a los filmes y al ámbito social. Así, a procesos cognoscitivos de la razón y sus consecuencias de *civilidad* social, toman desde la imagen, relevancia y jerarquía sobre otros segmentos corporales en la distribución que experimenta y legitima el orden social y encarna el cine.<sup>377</sup>

Como observamos en nuestro segundo capítulo a los personajes de clase alta, al pensamiento como signo de civilidad y sus procesos de educación se le asignan jerarquías sobre otros procesos corporales; en este sentido, aparece también el cerebro<sup>378</sup> como parte de la cabeza y las partes superiores del conjunto del cuerpo. Socialmente estas partes del cuerpo humano se constituirán en metáforas sociales, de gobernabilidad o superioridad. Metáforas que

---

<sup>377</sup> Aumont, Jaques. *El rostro en el cine. op. cit.* pp. 16. Al respecto del valor asignado a la cabeza Aumont también reflexiona sobre este segmento del cuerpo en relación a la imagen cinematográfica. Empieza su texto con una cita de Platón (Timeo) pues, analiza y considera que bajo estas concepciones todavía se rige la cultura occidental: “A imitación de las formas del universo, que es redondo, los dioses encadenaron las revoluciones divinas, que son dos en total, en un cuerpo esférico que llamamos cabeza, que es nuestra parte más divina y gobierna a todas las demás. Luego, después de haber ensamblado todo el cuerpo lo pusieron por completo a su servicio, sabiendo que participaría en todos los movimientos posibles. Por último, temiendo que al rodar sobre la tierra, que está sembrada de prominencias y cavidades se viera impedido de salvar unas y salir de las otras, le dieron el cuerpo como vehículo para facilitar su marcha. Por eso el cuerpo ha recibido una talla elevada y le han crecido cuatro miembros extensibles y flexibles, que los dioses idearon para previsiones del alma, decidiendo igualmente que la parte que se encuentra naturalmente delante participaría en la dirección.”

<sup>378</sup> En nuestro siguiente capítulo destacaremos esta idea que se relaciona con la pérdida del cerebro del hombre como la pérdida de la cordura y de la cabeza ante la seducción y erotismo de la cabaretera a través de sus danzas.



asemejan la vida pública o política en la sociedad, relación entre la sociedad y el cuerpo. Pues desde el orden social se articulan frases como “la cabeza guía” o “la cabeza del grupo”, “la cabeza de familia” que marca el rumbo y dirigen al cuerpo, al grupo social o a la sociedad, un orden público y su relación permanente con un Estado rector.<sup>379</sup>

En esta concepción, los conceptos de civilidad a través de los esquemas de pensamiento se incrustan en el miembro corporal como ordenador.<sup>380</sup> En este sentido, es claro que en la cabeza se desarrollan los mecanismos de civilidad a través de los esquemas académicos y religiosos,<sup>381</sup> procesos cognoscitivos y de moralidad desde donde irrumpen los valores más elevados de la cultura: educación, mesura, divinidad, *buen gusto*, compostura o desarrollo. Según las expresiones y valores asignados desde el orden social y los personajes de clase alta expuestos en los filmes. (Fig. 9)

---

<sup>379</sup> Sobre la utilización política de las metáforas corporales en torno a la cabeza Jaques Le Goff analiza que la historia del cuerpo en Occidente aparece también como un cuerpo en relación al Estado rector. En su análisis escribe: “El estado es un cuerpo, en donde el príncipe ocupa en el Estado el lugar de la cabeza y está sometido al Dios único y a quienes son sus lugartenientes sobre la tierra, pues en el cuerpo humano también la cabeza se halla gobernada por el alma. Los pies que se adhieren siempre al suelo, son los campesinos. El gobierno de la cabeza le es tanto más necesario cuanto que, en su camino sobre la tierra al servicio del cuerpo, deben sortear numerosas complicaciones y por tanto necesitan apoyo equilibrado para mantener de pie, sostener y poner en movimiento a la masa completa del cuerpo. Si priváis al cuerpo más robusto del sostén de los pies no podrá avanzar con sus propias fuerzas o bien reptará vergonzosa, penosamente y sin éxito sobre las manos o se desplazará a la manera de las bestias brutas.” *Fragmentos para una historia del cuerpo humano ¿La cabeza o el corazón?*, op. cit., pág. 17.

<sup>380</sup> *Íbidem*, pág. 17.

<sup>381</sup> *Íbidem*, pág. 18.



Fig.9 Ritmos del Caribe (1950) de Juan J. Ortega. En la imagen aparecen Amalia Aguilar, Magali, izquierda y Susana Guízar, Margarita, derecha. En ambas mujeres podemos observar los comportamientos mesurados en la clase alta, su elegancia y delicadeza que se hacen presentes hasta en el sufrimiento profundo. La película trata de la vida en el matrimonio, de médicos y congresos y el desenlace fatal de Magali por haber alterado el orden familiar de Margarita y su esposo, tras su sacrificio consigue la reconciliación de la familia. Así la estructura dramática del filme, revela lo mismo conductas corporales de clase que la doble moral de la clase alta.

En esta película, así como en el filme de Perjura, o En tiempos de don Porfirio (1939) de Juan Bustillo Oro, las imágenes revelan un sistema de signos corporales que evocan distinción, delicadeza o educación, en contraste a la concepción sexual, erótica, pecaminosa o delictiva de la cabaretera–prostituta. Este conjunto de signos

vinculados a la apariencia del cuerpo —vestimentas finas, cortes europeos, modas, cabelleras bien peinadas (que demarcan parte sustancial de esa civilidad), también diferencian comportamientos y apariencias que dividen a las mujeres y a los hombres en educados e ignorantes, en cultos o incultos y en clases sociales adineradas y pobres, en mujeres honestas o prostitutas y cabareteras.

En la narrativa cinematográfica femenina, estos valores atribuidos a la cabeza, aparecen bajo una apariencia de *civilidad* o *incivilidad* que desde la pura imagen del cuerpo ya separa a las mujeres de las clases adineradas de las bajas como analizamos en Perjura y Mientras México duerme. En ambas cintas la imagen del cuerpo: poses, comportamientos o vestido caracterizan la presencia, susceptible en todo momento de reconocimiento por las prendas, el color de la piel, poses y gestos como signos de tensión y contraste, que desde el punto de vista de las clases adineradas convierten a las mujeres en civilizadas o ignorantes, en “damas” o en “mujerzuelas”.<sup>382</sup>

En esta construcción social del cuerpo, desde la imagen cinematográfica en torno a la mujer, se advierte que las virtudes quedan confinadas al aspecto, a la imagen y al comportamiento. Así, el corazón, y todo lo que conlleva al *pecho* queda relegado al universo de lo sentimental, representado en el cine por el amor noble, la inocencia o el amor sufriente: la madre abnegada, el destino doloroso, el calvario, el dolor, la pérdida o la muerte.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Knibiehler Ivonne, *op. cit.*, pág. 730.

<sup>383</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, pág. 18.

Aspectos que también otorgan al género cinematográfico de la mujer nocturna su carácter de melodrama cinematográfico bajo las características de sufrimiento en extremo, como revisamos anteriormente, a través de la conformación del género cinematográfico.

Sin embargo en la construcción y la narrativa de la mujer nocturna y, como parte de las tensiones corporales de su imagen en relación a sus comportamientos transgresores, el erotismo a través de la imagen del cuerpo queda de manifiesto de múltiples formas. En escotes, danzas, movimientos y prendas translúcidas que sugieren desnudez del torso, senos y vientre en la descripción del cuerpo de la mujer del cabaret. Una exhibición del *pecho* femenino como símbolo de amor puro que entra en tensión con la imagen del *pecho* de la mujer nocturna como signo de seducción y erotismo público.

En esta tensión expuesta en los melodramas, la imagen del cuerpo es recatada o dolorosa, golpeada o *decente*, de mesura o provocativa, pero siempre en un orden que no irrumpe con toda su fuerza en contra de los valores sociales como sucede en el cabaret. Las virtudes del cuerpo en el filme, fuera del contexto nocturno quedan relegadas al universo de lo espiritual y lo sentimental. Bajo una narrativa que va negando progresivamente los usos sentimentales y metafóricos del corazón noble al caer la noche. (Fig. 10)



Fig.10. Pervertida (1945) de Guillermo Calderón, en la imagen Emilia Guiú. En la fotografía se hace evidente los usos seductores del pecho femenino, pues mientras en términos sociales la mujer tiene que cubrir sus senos pues representan la maternidad y los *sentimientos del corazón*, en la mujer nocturna se convierten en erotismo, provocación y atractivo masculino. Aspectos que contrastan con los roles asignados socialmente a la mujer.

Así las zonas corporales asociadas al corazón que sugieren lo sentimental, como subraya Picard Dominique "...tienen un valor simbólico profundo, el de abrir el territorio propio al prójimo y el de iniciar y favorecer un acercamiento con el prójimo".<sup>384</sup> En este sentido, la imagen del corazón y sus vínculos con la parte media del cuerpo, asociada al deseo carnal y los rasgos sensuales quedan anulados. Aunque la prostituta cabaretera permanentemente lo esté sugiriendo y explote en voluptuosidad al llegar la noche o al cabaret. Parte del cuerpo que hace de los usos del torso y los segmentos medios del cuerpo asociadas al corazón, uno de los instrumentos preferidos de su trabajo sensual, seductor y erótico. Conductas que se convierten en abierta tensión y provocación corporal frente a la sociedad.

En esta elaboración jerárquica de la figura y sus diferentes valores, también se hace evidente y prefigura un ordenamiento corporal en relación al esquema católico: el *cielo* aparece como parte de esa luminosidad divina que inunda el pensamiento, el conocimiento y su conexión con Dios; el *purgatorio* (o tierra) como parte inminente del cuerpo medio en donde se debate lo sentimental en relación al mundo terrenal; y el *infierno*, como perteneciente a un orden pulsional, libidinoso, sensual, sexual o erótico, asociado a lo animal y reservado al dominio del instinto humano, lo oculto, lo oscuro u obsceno. En lo general asociado a las prácticas corporales en las relaciones sexuales y la exhibición del cuerpo erótico y seductor.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Picard, Dominique. *Del código al deseo*. Editorial Paidós. Buenos Aires, Barcelona, México. 1986, pág. 66.

<sup>385</sup> *Íbidem*. pág. 68

Comportamientos y sus vínculos con acciones físicas que se anulan como parte del equilibrio social. De este modo, todo lo que tiene que ver con los sentidos y el instinto humano debe ser controlado, frenado o reprimido por una regulación social: la censura. Lo que conlleva a que las partes más bajas del cuerpo representadas por los órganos reproductores: vientres, vaginas, penes, nalgas, muslos, piernas, ombligos, queden relacionadas, en las convenciones sociales que prevalecen en la época, relegadas a lo instintivo, a lo inmoral y deshonesto; a lo impúdico o pecaminoso. Miembros relegados a las partes bajas del cuerpo que parecen resguardar su construcción *maligna* desde el ombligo como principio de las partes bajas.<sup>386</sup>

Como observamos en la revisión y diferencia de significados del cuerpo cosmogónico prehispánico y la concepción europea, partes del cuerpo como el ombligo, ante la cultura española quedaban relegadas a signos paganos o satánicos. Se hace evidente que el ombligo, perteneciente a la distribución media baja del cuerpo, aparece como *signo pagano* y de erotismo en la mujer desde las concepciones morales de la cultura occidental, católica y mexicana. Pues el ombligo aparece marcando el centro del cuerpo y notoriamente, se constituye en el inicio de la parte baja.<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> Ibidem. pág. 69.

<sup>387</sup> También William H. Hays, como revisamos anteriormente, el autor del *Código Hays*, (código cinematográfico de censura) ya veía en la exhibición del ombligo en las pantallas una obsesión lujuriosa o una *marca satánica*. Hays lo consideraba diabólico, *el onfalóforo* nombrado en el año de 1922, censor del cine norteamericano, ocho años después promulgó el *Código del pudor*. Durante algunos lustros prohibió que se exhibieran ombligos en las películas. Los productores de Hollywood inventaron toda especie de expedientes: *odiosos cinturones, hojas perversas, franjas de camisas deshilachadas que cubrieran la parte prohibida*. H. Hays ya veía en el ombligo la marca satánica del pecado original, que caracteriza el pensamiento de la cultura occidental apegada al catolicismo en relación al cuerpo humano. Ante ello no es fortuito que este código también sea asimilado en las concepciones morales y de censura para el cine mexicano como señalamos anteriormente. En Tibón Gutiérrez *El ombligo como centro erótico*, *Op. cit.*, pág. 71.

Debemos subrayar que no podríamos detenernos en este trabajo sobre los múltiples significados del ombligo en el cine pues este sería un trabajo aparte. En nuestra investigación consideramos que son diversos los aspectos históricos, antropológicos, sociales y culturales los que se adhieren a la narrativa corporal de la imagen de la mujer en el cine. Es por ello que el trabajo estudia, en un nivel general histórico y estético, la narrativa y representación del cuerpo femenino en el cine.<sup>388</sup>

Bajo este ordenamiento triple del cuerpo en la cultura visto a través del cine, es claro que en el extremo de las representaciones lúdicas, las películas nos permiten observar la radicalización de esas formas de construir al cuerpo femenino. Así a las concepciones del *bueno gusto*, de *civilizado* o inmoralidad, de lo *deshonesto* o lo instintivo, es que se multiplican las representaciones y narrativas cinematográficas.

En las películas observamos aspectos de estas jerarquías corporales en diferentes sentidos: por la seducción, la sexualidad o el erotismo. Por la apariencia, el vestido, por su intimidad sensual o por el movimiento del cuerpo en la vida pública, por todo ello es que la mujer nocturna se convierte en disimulada o desinhibida, en moral o inmoral, en *bueno* o *mala*. Con ello se acentúan conductas y movimientos y se relacionan con todo aquello que tiene que ver con los sentidos, los sentimientos, la medida o el comportamiento.

---

<sup>388</sup> Sin embargo, no podríamos dejar de mencionar, que en la totalidad de cintas de la *mujer nocturna* que analizamos, el ombligo se hace presente en la narrativa corporal, específicamente en la exposición motriz del cuerpo en la danza. Pues es en la danza en donde el discurso dirigido a la mujer queda asociado al erotismo, la seducción y la sexualidad, sin perder de vista el cuerpo su aura pecaminosa y pagana, básicamente en la prostituta-bailarina.



En lo fundamental, y como otros de los elementos de tensión y dramaturgia en la narrativa cinematográfica las partes bajas del cuerpo en la mujer nocturna, son la materia prima y eje narrativo del cine que revisamos. Representadas con mayor entusiasmo e insistencia al inicio de los años cuarenta, como signos dinámicos de lo impetuoso o llamativo, materia prima de la seducción y el erotismo a través de movimientos del cuerpo en la imagen o en la danza. Procesos de la narrativa corporal dirigidos al hombre a través del acento en caderas, muslos, pelvis, piernas como parte sustancial de *lo de abajo*, dentro de una significación tripartita del cuerpo en el orden social como analizamos y podemos observar en la imagen de la siguiente figura. (Fig. 11)



Fig.11 Mujeres sacrificadas (1951) de Alberto Gout. En esta fotografía observamos el foco de atención en las piernas de la bailarina y la ropa interior que descubre. Como analizamos, se hace énfasis en las partes bajas del cuerpo y se les atribuyen significados como la provocación o la coquetería a la representación, aspectos muy cercanos a la seducción y la prostitución. Imagen que se acentúa con la mirada coqueta y la pose seductora de la mujer.

También en esta construcción social del cuerpo, se acentúan y radicalizan las referencias morales sobre las particularidades de la exhibición del cuerpo y en parejas de opuestos: bueno/malo, bonito/feo, moral/inmoral, o blanco/ negro entre otros. En esta dualidad de opuestos, la narrativa cinematográfica las trasluce en un maniqueísmo moral que nos permite observar la síntesis del enramado cultural encarnado en un código social. Un código referente a lo corporal, que asegura con sus valores, la estructuración de sentidos que permiten la comunicación y el juicio entre los individuos a través de la construcción de la imagen del cuerpo en cada película y en el género cinematográfico.<sup>389</sup>

En las referencias en imágenes en torno al valor maniqueo de los significados del cuerpo, destacan como relevantes algunas iconografías en el ámbito social. En este contexto la prensa de la época presenta en fotografías de sociales o revistas de asesinatos y muertes violentas estos opuestos que son reelaborados en el cine. En ellas se revelan en la concepción del cuerpo humano y su imagen dualidades como: culto/inculto, civilizado/incivilizado, bueno/malo, blanco/civilizado, moreno/sospechoso, violento o delictivo, entre otras. Aspectos del cuerpo masculino y femenino que el cine y su narrativa filtran en imágenes como condensación y síntesis de esas construcciones en torno a la mujer, el orden social y su tránsito al cine.

---

<sup>389</sup> Dominique Picard, *op. cit.*, pág. 73.

En Perjura se aprecia en el primero de los opuestos la dualidad culto/inculto, aquí se expone al cuerpo femenino como educado y medido, vinculándolo a la moda, a lo extranjero europeo, al dinero, a la compostura, al *buen gusto* o al refinamiento de las clases altas. En filmes como En tiempos de don Porfirio (1939) de Juan Bustillo Oro,<sup>390</sup> las mujeres aparecen como extremadamente femeninas, con la piel blanquecina y tersa, que en armonía con las poses, revelan movimientos corporales sin brusquedad, contruados bajo la idea de la gracia y la delicadeza; que en el extremo de las representaciones aparecen controladas. Es la asociación entre lo bonito-civilizado o lo moral frente a lo inmoral. Sin duda, referencias dirigidas a la construcción de una imagen femenina etérea a manera de herencia de la iconografía burguesa y religiosa en las clases altas. Sin perder de vista, sus referencias al mundo europeo, en contraste a las mujercitas y prostitutas de la gran ciudad.

También en esta radicalización y síntesis de opuestos, en la iconografía popular aparecen contrarios o parejas sugeridas ligados al mundo terrenal y sobrenatural: malo/bueno, bonito/grotesco, sucio/sospechoso, limpio/educado, blanco/moreno, etc. En esta iconografía sobre la imagen corporal el harapiento, el *cojo*, el *tuerto*, el *feo*, el mendigo, el borracho siempre se constituyen en sujetos de sospecha y dudosa procedencia; sujetos de intriga, marcados por defectos físicos como jorobas, cortadas en la cara, *rengos* o

---

<sup>390</sup> La cinta recrea un espíritu conservador de la provincia mexicana, evocando una época histórica situada a finales del Siglo XIX. En la cinta los diálogos y las recreaciones en atmósferas dejan ver la corporeidad femenina propia de la moral conservadora del Porfiriato. En extremo a las películas de la mujer nocturna en tiempos de don Porfirio es una película llena de añoranzas visuales hacia las clases altas y medias de una época apenas pasada, cuya narrativa corporal hacia el cuerpo femenino también es reflejo de las concepciones morales de civilidad y *buen gusto* de la época.

malformaciones físicas como pómulos prominentes que aluden a conductas instintivas o a animales como el simio o cualquier otro que es susceptible de reducirse y comparársele con el instinto del animal.

En este sentido, tampoco es fortuito que la cabaretera prostituta del cine mexicano en todo momento resalte su belleza con la presencia de sujetos de esta iconografía popular, que las cuidan o las asechan como parte de esa *aureola maligna* del mundo nocturno y en contraste con la belleza física de la cabaretera. En Santa aparece el ciego Hipólito, en Callejera (1949) de Ernesto Cortázar (Fig.12) el *golpeador*, en Aventurera, (1949)\_de Alberto Gout el *renco*, ambos subrayando una construcción física contrastante, primero para acentuar la belleza física de la protagonista del filme y segundo, para hacer evidente las relaciones de opuestos como buena- malo, bonita- feo o inocente-culpable como parte de la narrativa cinematográfica que revela y asigna valores morales y sociales al cuerpo humano.

En el filme Aventurera el *cojo* primero es un golpeador de la cabaretera y después su protector, así como la representación del amor ideal encarnada al interior de un cuerpo y un rostro contrahechos que primero asecha, luego protege y al último revela las bondades interiores de su alma. (Fig. 13)



Fig.12 Callejera (1949) de Julio Cortázar.



Fig.13 Aventurera (1949) de Alberto Gout.

En el extremo y síntesis de las narrativas, esta *aureola maligna* de la mujer nocturna y la iconografía popular y religiosa, también permiten observar parejas de opuestos vinculadas directamente con valores intangibles incrustados en el cuerpo: Dios y el Diablo, ángel/demonio, santa/prostituta, casta/pecadora. Valores religiosos y morales sobre el cuerpo cuya lectura en la imagen se da por la medida y el caos, por la noche y el día, por la bondad o la perversión, por la abstinencia o la prostitución.

Representaciones que también quedan asociados a evocaciones y apariciones: imágenes de vírgenes o santos, inciensos, humos, máscaras, objetos que aluden a la purificación o la revelación, a la invocación o configuración de un mundo sobrenatural a través del cuerpo, como lo veremos más adelante.

Así los rasgos físicos en la imagen, las actitudes y las apariencias del cuerpo, van contribuyendo notoriamente a la elaboración de los estereotipos de la mujer fuerte y seductora de finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. La cabaretera continúa, progresivamente, acumulando su fortaleza desde la narrativa cinematográfica, pero también desde las concepciones del orden social y la representación en torno al cuerpo y sus asimilaciones históricas.

Las representaciones esencialmente son motivadas por formas corporales bellas y estilizadas, firmes y atractivas, fuertes y vigorosas desde la imagen del cine. Esta irrupción de la prostituta cabaretera despliega en el espectador imágenes de todo tipo a través del cuerpo que se sintetizan en filmes como: Carne de cabaret, de Alfonso

Patiño (1939), Pasiones tormentosas (1945) de Juan Orol, Embrujo antillano (1945) de Geza P. Polaty y Juan Orol, Pervertida (1945) de José Díaz Morales, La insaciable (1946) de Juan Orol, hasta títulos que subrayan las conductas corporales, con una clara alusión a un orden cristiano como: Pecadora (1947) de José Díaz Morales y Ángel o Demonio (1947) de Víctor Urruchúa o Víctimas del pecado (1950) de Emilio Fernández.

Las películas revelan múltiples ejemplos de estas categorías corporales y actitudes de la mujer nocturna. En ellas las estructuras dramáticas y temáticas hacen énfasis en esos valores corporales: Las abandonadas, de Emilio Fernández (1949) Amor de la calle, de Ernesto Cortázar (1949) Amor salvaje, de Juan Orol (1949) Ángeles de arrabal, de Raúl de Anda (1949) Cabaret Shanghai, de Juan Orol (1949). Películas desde donde emergen los cuerpos bellos y bien formados que articulan aspectos terrenales y sobrenaturales en relación a los significados tripartitos del cuerpo y de la narrativa corporal de la cabaretera.

La construcción va respondiendo básicamente a la acumulación de un sistema de signos corporales en la imagen, desde el orden social, desde la época y desde el proceso histórico en que se desarrolla la mujer nocturna del cine. En esta representación, el cine de los años cuarenta y los primeros años de la década de los cincuenta, hace un particular énfasis en la danza de la cabaretera prostituta, como parte de un discurso sobre el cuerpo que otorga diversos significados a la narrativa.



Se trata de la consolidación de un código corporal con múltiples significados como veremos, Aspectos que exponen las peculiaridades de la danza en la cabaretera prostituta desde las influencias europeas, indígenas, criollas, negroides, hasta las norteamericanas para hablar del cuerpo femenino vigoroso y seductor.

En este sentido histórico del cuerpo en la danza y su representación y narrativa en el cabaret, la mujer nocturna transmite información que se extienden al ámbito de las variantes culturales, cronológicas y las construcciones arbitrarias de los significados asignados a los usos del cuerpo en México. En este contexto, en nuestro siguiente capítulo estudiaremos aspectos que confluyen en la imagen de la mujer nocturna para convertirla en una figura que alcanza el clímax de su poder y su fuerza de seducción, básicamente desde las narrativas del cuerpo en la danza.

Pues desde finales de los años treinta y la primera mitad de los cuarenta, la mujer nocturna comienza a transformarse en la prostituta-bailarina, la seductora y erótica, en una mujer con características más artísticas que sexuales, en una cabaretera que cuida su cuerpo y lo ejercita en la danza, el canto y la actuación. Van apareciendo mujeres más desinhibidas y cada vez más alejadas de las películas que dicen de las conductas provincianas y los charros mexicanos. Una mujer vigorosaza desde su cuerpo que interactúa con temáticas y situaciones amorosas más libres, que por esos años toman fuerza en el cine mexicano.<sup>391</sup>

---

<sup>391</sup> “Los temas tabú y el cine.” Revista *Cine gráfico*, 1938, pág. 125.

Una mujer ya con un impulso destructivo y perverso que no tienen las prostitutas de los años treinta, pero también aparece con habilidades artísticas como el canto y la danza que le otorgarán características de mujer erótica y seductora. En esta etapa de transición, la cabaretera, al iniciar la década de los cuarenta, sabe ya de los usos del cuerpo y desarrolla una cultura que, como sugiere Karen Cordero cuando se refiere las actrices de las películas de cabaret en México “aparecen en el cine como una imagen que la mujer pretende encarnar en emulación al paradigma que representan las estrellas de cine.<sup>392</sup> Aquí, dice Cordero: “la consagrada actriz posa orgullosa, consciente del prototipo de belleza femenina que trasmite al imaginario colectivo desde la pantalla.”<sup>393</sup> En este contexto, en nuestro siguiente capítulo revisaremos aspectos que interactúan con la formación de la mujer, su cuerpo y la danza en la representación y narrativa cinematográfica.

---

<sup>392</sup> Cordero, Karen. *El cuerpo aludido*. Catálogo de la exposición. CONACULTA. INBA, pág. 95.

<sup>393</sup> Íbidem. pág. 96.

## **Capítulo Quinto**

### **El sentido histórico y transgresor del cuerpo y la danza**

## 1. El sincretismo del cuerpo y la danza en la mujer nocturna

En este capítulo analizaremos la expresión dancística de la mujer nocturna como parte de un discurso corporal que introduce al cuerpo y el movimiento como principio y eje narrativo en los filmes, pero también como parte de la narrativa cinematográfica que otorga al cuerpo su clímax corporal en el vigor físico, el artificio y la *seducción*.<sup>394</sup> Pues a través del baile y el cuerpo, observaremos que el planteamiento seductor y erótico en imágenes aparece como experiencia del deseo y, prefigura al cuerpo femenino en movimiento como su expresión física y significativa; configuración se expresa como elemento rector del filme.

Primeramente debemos destacar que a la prostituta que baila en los cabaretes se le denomina cabaretera y mantiene vínculos con la prostitución. Así mismo, esta cabaretera que baila ritmos caribeños se le llama también *rumbera*<sup>395</sup> pues a través de la danza de sonoridades afrocaribeñas aparece el cuerpo envuelto en un vigor negroide pero sin perder los significados vinculados al cabaret, lo

---

<sup>394</sup> Como expusimos momentáneamente en capítulos anteriores, la *seducción* en la mujer nocturna de las películas de los años cuarenta y cincuenta, se tornará en una categoría corporal que le dará, en el terreno de las representaciones y las narrativas corporales del cine, su máxima fortaleza física, psicológica y simbólica. Aspectos que la llevarán al estatus de mujer transgresora y fatal, pero en acumulación a los aspectos que fuimos revisando en capítulos anteriores. En este sentido, primeramente mencionaremos que la *seducción* en términos religiosos, también pertenece a las esferas del mal como analiza Jean Baudrillard, pues señala que es, en términos religiosos, “una estrategia del Diablo”. Escribe: “es el artificio del mundo. La *seducción* no es del orden de la naturaleza sino del artificio- nunca del orden de la energía sino del signo y el ritual. La *seducción* vela por destruir el orden de Dios aún cuando éste fuese el de la producción o el deseo”. En Baudrillard, Jean. *De la seducción. op. cit* pág. 9.

<sup>395</sup> Fernando Muñoz describe a las *rumberas* como féminas pertenecientes a una conceptualización de lo femenino que lo popular urbano asoció a la imagen de la mujer en el cine con la idea de lo “tropical”. Dice: “...las rumberas llevan el pecado encima porque bailan, muestran piernas, mueven caderas al compás del cabello que vuela y brilla por los reflectores, se menean sinuosas transportándonos a espacios insospechados: del harem tropical, cabaret que despliega escenografías hasta sofisticadas casas de prostitución.” En Fernando Muñoz. Castillo, *op. cit.*, pág. 15.

pagano y la noche. En este sentido, múltiples aspectos van emergiendo en la imagen femenina a través del cuerpo que baila en las historias de cabaretes.

Primeramente observamos que la mujer nocturna recupera en sus danzas un modo de libertad sensual y se aleja, a través de la danza, de la angustia católica expresada en los primeros filmes de prostitutas dentro y fuera del centro nocturno. En esta cabaretera de mediados de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, se exalta el juego y recreación del cuerpo a través de los bailes. Es ahí en donde de la mujer es desinhibida, más libre y sin culpas. Aspectos que la narrativa cinematográfica convierte en expresión de seducción, en un contexto social y moral, que como observamos, se aferra a una conducta de inmovilidad de los sentidos a través de las expresiones y jerarquías de los segmentos corporales en la imagen. Pero también, como observaremos, una conducta y expresión moral que se articula de épocas pasadas, en interacción con las influencias dancísticas y significados afrocaribeños y de las lógicas de la cultura de masas que provienen de los Estados Unidos de Norteamérica. Así mismo, que interactúa con una fe católica y la doble moral de las clases llamadas cultas.

En este contexto, el sentido del movimiento bailado en la mujer nocturna, también se sintetizan en las estructuras dramáticas de los filmes en contrarios como mente-cuerpo o conducta-emoción. De este modo, los bailes expuestos en las películas quedan planteados como un sincretismo que recorre el cuerpo desde su apariencia y piel hasta la manifestación de actos y expresiones del deseo, así como de

gestos corporales diversos. Aspectos que la representación y la narrativa van a otorgar un valor moral y social en común acuerdo con el orden social vigente.

Es en este contexto, los procesos sociales e históricos en que se construye la danza y su expresión en México, a través de la prostituta–cabaretera,<sup>396</sup> se conforman también en sincretismo y mestizajes en el movimiento bailado. Un sincretismo motriz que refleja lo mismo sumisiones que subversiones, choques y coaliciones culturales arraigadas a los usos y costumbres del cuerpo femenino y su compostura. Aspectos que también observamos en la imagen cinematográfica, pues las películas a la vez que muestran resonancias culturales de origen pagano en la concepción de las clases altas y conservadoras, también muestran asociaciones a la sexualidad e inmoralidad. Imágenes corporales que encuentran sus raíces y significados desde formas y prácticas de épocas pasadas y presentes. En esta articulación de procesos históricos y motrices del cuerpo, desde el periodo colonial ya circulan valores inmorales del mundo Occidental asignados a la danza y a la bailarina.<sup>397</sup> Valores entorno a

---

<sup>396</sup> En el proceso de la investigación hemos manejado el término *prostituta*, así como el de *prostituta-cabaretera*, en este sentido, subrayamos que el segundo concepto pertenece a la mujer que trabaja de noche en los centros nocturnos de clases sociales diversas, pero que se desarrolla cantando y bailando. Como hemos observado esta mujer es más artista que la mera prostituta de los años treinta. Sin embargo no pierde su connotación de ramera, pues es parte de su condición de *mujer nocturnal* como lo analizaremos en las conclusiones de nuestro trabajo.

<sup>397</sup> Como es sabido las concepciones del cuerpo en el mexicano tienen que ver con elementos que se funden en la conquista de México por los españoles. Ya desde ese entonces las circunstancias de poder espiritual y colonización en la organización moral y de poder en la recién formada Nueva España, antepusieron a la idea de cuerpo en México un significado de absorción y rechazo en las diferentes expresiones y prácticas corporales. La evangelización emprendida por los misioneros desde el inicio de la conquista de América, como subraya Noriega Ortega “incidió profundamente sobre la cultura de las sociedades indígenas y se caracterizó por la destrucción inmediata de los grupos sacerdotales, que eran los principales rectores de la continuidad cultural, y por la imposición del cristianismo como norma única de las creencias y los comportamientos.” Noriega Ortega, Sergio. *El Discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el*

significados paganos y pecaminosos que comienzan a amalgamarse en la cultura corporal del mexicano. Como veremos, signos y símbolos bajo las ideas de inmoralidad, libertinaje, prostitución y pecado,<sup>398</sup> aspectos que se vinculan directamente con la configuración del cuerpo femenino que venimos revisando. Así las danzas expuestas en el cine aparecen subsumidas bajo las nociones de ritualidad, exotismo negroide y moral cristiana, en relación a los conceptos de espectacularidad, mercancía y transgresión también heredados del viejo mundo y de Norteamérica. Pues a partir de la fusión de los elementos europeos, indígenas, africanos y norteamericanos, es que la danza ha conformado sus propios significados en la cultura mexicana como lo revelan las imágenes del cine.<sup>399</sup>

---

*matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales*, en Solange Alberto. *El Placer de pecar y el afán de normar. Ideologías y comportamientos familiares y sexuales en el México Colonial*. México. Ed. Planeta 1985. pp. 24-26.

La referencia nos permite observar, entre otras cosas, cómo el discurso teológico de los misioneros se dirigió en lo fundamental a los comportamientos y prácticas sexuales de los indígenas mexicanos. El discurso imponía nuevas relaciones con el cuerpo a través de la fe, la familia y el matrimonio, así como un culto a Dios que convertía muchas prácticas corporales, como la desnudez en pecado, concepciones ajenas a la cultura de los antiguos mexicanos, que por supuesto pasarán a la imagen de la mujer del cine a través del binomio erotismo-pecado.

<sup>398</sup> Desde la época de la Colonia ya se observaban los demonios de la mujer mexicana que se multiplicaban por el cuerpo, lo *profano* (aquí habrá que subrayar que conceptos como *profano* se van incorporando al lenguaje del mexicano, y por supuesto a toda la filmografía de la mujer de cabaret. El término *Profano* del latín *profanum* a lo que no es sagrado ni sirve para usos sagrados será utilizado en los filmes como transgresión de conductas morales, de leyes, códigos y normas sociales a la moral conservadora) se referirá a lo extraño y diferente de lo europeo. Cabe mencionar que a las mujeres indígenas desde la llegada de los españoles ya se les veía como salvajes y libidinosas, pues tenían por compañeros a seres brutales incapaces de dominar sus pasiones sexuales. La prohibición así afirmada, como la describe Noriega en el texto citado, se refirió en lo esencial al control moral y legal del cuerpo a través de la religión católica, en donde muy particularmente la sexualidad del indígena quedaba vigilada y castigada. El cuerpo del mexicano se convertía lentamente en el propio enemigo de su interior y de su nueva alma al estilo español-occidental. *Íbidem*, pág 27.

<sup>399</sup> Ramos Esmith, Maya. *La Danza en México durante la época de la Colonia*, pp. 44-45. En el texto la autora señala que el choque de concepciones del universo indígena y europeo provocará una amalgama nueva de identidades de lo prohibido que el mestizaje del México Colonial, Independiente y Moderno darán vigencia en las expresiones culturales. El sincretismo quedaba encarnado al cuerpo y, por supuesto, la danza como actividad que privilegia al cuerpo también evidenciará el resultado de ese mestizaje. La danza se convirtió desde entonces en *pecadora* o *evangelizadora*, y el cuerpo en *santo* o *pecador* pues al desaparecer

Bajo estos procesos de coalición y fusión, los aportes de los ritmos negros traídos por los esclavos del África a principios de la colonización, contribuyen radicalmente a la afirmación de la danza popular en México. Una afirmación motriz que se configura de reminiscencias rituales como la desnudez que se observa bajo el concepto de “tropicalización” en la mayoría de los bailes que ejecutan las cabareteras. Fusión de elementos, que como veremos, trae consigo un sinnúmero de lecturas corporales estigmatizadas como profanas, inmorales e *indecentes* ante los ojos de la moral occidental y sus variantes conservadoras que convergen en el México moderno.

Sin duda, las danzas ajenas a la moral conservadora y católica, son parte del aporte indígena y negroide en América, y quedan fusionadas con las danzas españolas popularizadas a través de la rápida asimilación de los ritmos mestizos y negros en México.<sup>400</sup>

Así la danza popular se convierte paulatinamente en un sincretismo simbólico que el cine de la mujer nocturna adopta a través de la *rumbera*. Término que como revisamos, se utiliza para subrayar las danzas y bailes de origen afrocaribeño y cuyo soporte directo, como elemento de transgresión y pagano, social y divino, queda expresado por el cuerpo semidesnudo y en movimiento

---

las manifestaciones rituales y emblemáticas, los restos de estas danzas se tornaron en instrumentos privilegiados de la evangelización. La danza se manifestó como asunto de poder y control y como tal los españoles la integraron a su política moral y colonizadora. Las prohibiciones para los indígenas fueron en aumento en la época Colonial, las danzas que en un principio fueron evangelizadoras como las “nescuitiles”, comenzaban a desviarse de sus objetivos pues mostraban “grandísimos pecados”, “irriciones vanas”, “imponderables inconsecuencias”, etc. danzas que fueron cediendo ante la euforia popular; la resistencia cultural desviaba el sentido evangelizador para provecho propio y las formas de control se convertían en una práctica corporal que desafiaba el poder español y al de la Iglesia católica.

<sup>400</sup> Alain Baud, Pierre. *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 44.



percutido. Una danza focalizada básicamente en caderas y torsos a ras de suelo, de estilo afrocubano o *pagano* desde la mirada y la moral conservadora.

En este sentido, en la estructuras dramáticas de los filmes, la danza en la cabaretera va a ejercer un contrasentido con los *sistemas civilizados del pensamiento* y de la religión católica, pues en los bailes, las mujeres nocturnas provocan y seducen a su clientela desde el movimiento del cuerpo y sus evocaciones al placer y el deseo carnal como lo veremos en nuestro siguiente apartado. Aunque en las estructuras dramáticas de los filmes la danza aparezca relacionada a la enfermedad o bien para obtener poder y dinero, y logra convertir a las mujeres bailarinas en la imagen de la *mujer deseable* de la pantalla y el cabaret.

Por medio de coplas, congas, danzones, rumbas, mambos y bailes de jazz al estilo norteamericano se va a desbordar la sensualidad de mujeres y hombres en los escenarios nocturnos. Significados irreverentes en una abierta alusión, imitación y metáforas del acto sexual y signos corporales de masturbación y autoerotismo. Un autoerotismo que se expresa en gestos bailados de caricias íntimas al propio cuerpo y en espacios públicos desde la pantalla. Aquí, como analiza Baudrillard, la seducción a través de la danza y por ende desde el cuerpo como su escenario, aparece en la representación y narrativa cinematográfica, como la fortaleza y el vigor de la mujer.<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Baudrillard menciona que la *seducción* como categoría de lo corporal “no se puede interpretar en términos de relaciones psíquicas ni en términos de represión o de inconsciente pues escapa a la rigidez de las estructuras del Psicoanálisis, sino en términos de juego y representación, de desafío y de relaciones duales, así

Aspectos que el género cinematográfico pone de relieve en películas como Noches de perdición (1951) de José Díaz Morales, El sindicato del crimen (1953) de Juan Orol o Aventurera (1949) de Alberto Gout.

En Aventurera, Elena (Ninón Sevilla) baila diversas coreografías, pero hay una en particular en que simula un mercado persa. Los compradores y su clientela son hombres. Ellos en todo momento del baile son provocados y atraídos con caricias hacia ella misma, en su propio cuerpo, como en un acto de masturbación a través de la sublimación de los gestos cotidianos llevados a la danza que ejecuta.

En su danza, Elena expresa con gestos de sus manos y contorciones de su cuerpo movimientos que incitan a la posesión de ese cuerpo, a la provocación sexual y erótica y, se entiende al consumo de la esclava que está en venta. (Fig.14 y 15)

---

como de estrategias de las apariencias. Un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino sino lo que seduce a lo masculino”. Íbidem, pág. 15.



Fig.14 Aventurera (1949) de Alberto Gout. En la imagen Elena (Ninón Sevilla) la mujer de 18 años violada y vendida a un cabaret. En esta imagen como en la de abajo, se aprecia la carga subversiva del cuerpo en la danza, como un modo de seducción al hombre bajo un juego de apariencias construidas entre el gesto corporal y la imagen de posesión que sugiere el cuerpo. Se aprecia que la bailarina expresa con las contorsiones de manos, caderas y torso, el contenido temático de la danza: la venta de esclavas para hombres en un mercado Persa.



Fig.15 Aventurera (1949) de Alberto Gout

## **2. Se baila por desamor, enfermedad, violación o engaño**

El proceso de condensación histórica en México permiten la multiplicidad de lecturas en los filmes de cabaret, tomando la representación de la mujer por una de sus principales características en la narrativa cinematográfica: la gran cantidad de números bailados. El marco narrativo a través de la danza: bailes afrocubanos, jazz al estilo norteamericano, canciones–bolero, escenografías, utilerías y vestimentas, etc., definen a la prostituta cabaretera por su imagen visual en movimiento. Esta imagen del cuerpo semidesnudo y en movimiento en los centros nocturnos, es la que toma diversas lecturas en la narrativa.

La danza en la cabaretera queda asociada a la prostitución, violación, pobreza como formas inéditas de la maldad y el desequilibrio social y mental. Así, la danza nos permite interactuar en distintos niveles de registro ante los filmes. Por un lado el de la realidad histórica del cuerpo y por otro, el de la representación imaginaria del cuerpo llevada al extremo de su fetichización en los filmes. Bajo estos registros la experiencia del cuerpo representado a través del baile nos permite observar también sus deseos, mitos, instituciones y cultura.

En una primera lectura, observamos un marco–erótico narrativo, del cuerpo que baila en un tipo de sacrificio público. La interpretación surge a partir de que la mujer llega al cabaret por haber sido engañada, violada, o porque la pobreza no le brindó un mejor camino y la joven es orillada, forzada a tomar el camino de la humillación

ante el hombre y la sociedad que la circunda.<sup>402</sup> Ella es, en la práctica de sus danzas reducida a objeto sexual en beneficio visual y placentero siempre de una clientela masculina insistente que quiere reducirla a placer visual y sexual.<sup>403</sup> Este es el prototipo que inicia con Santa, pues el danzón que se baila en la cinta es parte de la convivencia y acercamiento entre prostitutas y clientela. Mecanismo de representación que aparece en las películas de los años treinta. Es decir, aquí el cine narra y representa uno de los principios y mecanismos sociales que asocia a la *caída*: la ejecución de la danza en los cabaretes. Sitio y conducta en donde tiene que sobrevivir la prostituta complaciendo hombres, prostituyéndose, sirviendo y bailando para ellos. En la década de los cuarenta, la prostituta ya aparece entre bailes o bailando, mostrando su cuerpo como requisito inseparable de su condición. Como parte de la estructura dramática del filme, que en el fondo social y divino no tiene esperanza.

En diversas cintas la prostituta o la cabaretera va a dar a los submundos a bailar por consecuencia directa de violaciones y engaños masculinos. La danza queda así vinculada a la desgracia personal de la mujer y se utiliza como recurso de sacrificio y de sobrevivencia.

---

<sup>402</sup> Jean Baudrillard también analiza que la ironía y el juego de la seducción en la mujer se pierden cuando lo femenino se instituye como objeto sexual ante el hombre, incluso cuando la mujer es expuesta para denunciar su opresión. En este sentido señala que “esta es una eterna artimaña del humanismo de las luces que apunta a liberar al sexo siervo, las razas siervas, las clases siervas en los mismos términos de sus servidumbre. ¡Que lo femenino se convierta en un sexo de pleno derecho! Absurdo si no se plantea en términos de sexo o en términos de poder”. Jean Baudrillard, *op. cit.*, pág. 23.

<sup>403</sup> Siguiendo el análisis de Bettelheim en *Blassures symboliques* Baudrillard escribe que los hombres han erigido su poder y sus instituciones sólo para contrarrestar los poderes originales muy superiores de la mujer. Y agrega: “El motor no es la envidia del pene, al contrario son los celos del hombre del poder de fecundación de la mujer. Este privilegio de la mujer es inexplicable, hacía falta inventar a toda costa un orden diferente, social, político, económico masculino, donde este privilegio natural pudiera ser rebajado. En el orden ritual, las prácticas de la apropiación de los signos del sexo opuesto son ampliamente masculinas: escarificaciones, mutilaciones, invaginaciones artificiales, covada, etc. Íbidem, pág. 23.

Así, la mujer aparece reducida meramente a cuerpo, a objeto de placer y goce del mundo masculino.

En Carita de cielo (1946) de José Díaz Morales, Lupe (Ninón Sevilla) y su hermano "Chilaquiles" van a dar a la cárcel por robar. Una vez ahí, se les envía con un doctor, quien pretende estudiar con ellos la "psicología delincuente". Después para sobrevivir ella y su hermano, entra como bailarina a un cabaret.<sup>404</sup> En Señora tentación (1947) de José Díaz Morales, "Trini" es una cabaretera que ingresa en la vida nocturna del baile por la pobreza. En un melodramático filme, que oscila entre mentiras, una ciega y amores ocultos, la danza, con su connotación de prostitución y salida fácil hace acto de presencia para evadir y sobrellevar la miseria. En Aventurera (1949) de Alberto Gout, Elena quiere conseguir un *trabajo decente* pero es engañada por un hombre y por otros que sólo la quieren y la desean. Es vendida con mentiras a un cabaret–prostíbulo y se convierte, después de ser narcotizada y violada, en la bailarina de más éxito del lugar.<sup>405</sup> En esta cinta se matiza la relación desgracia personal, familiar, prostitución y danza. Elena es violada y así se convierte en prostituta –bailarina exitosa. La violación y las desgracias de Elena quedan expuestas como respuestas lógicas de venganza de la mujer para despertar los instintos bestiales del hombre alcoholizado del centro nocturno.<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> David Ramón. *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla. op. cit.*, pág. 30.

<sup>405</sup> Íbidem, pág. 59.

<sup>406</sup> En la cinta, las diversas agresiones sexuales que experimenta Elena por parte de hombres distintos representa un abuso constante, pero también representan a lo masculino como algo residual. En este sentido Baudrillard escribe que lo masculino no ha sido nunca más que residual. "Es una formación secundaria y frágil, que hay que defender a fuerza de baluartes, de instituciones, de artificios. La fortaleza fálica presenta,

Es importante destacar que el erotismo que experimenta Elena en sus danzas desarrolla una connotación de venganza sobre su clientela masculina, de resistencia y sufrimiento, aunque sus bailes son en extremo provocativos y seductores, bien ejecutados y bien bailados. Sin embargo, ella es devaluada a prostituta, término que en la narrativa cinematográfica se usará, en general también, como sinónimo de bailarina. Ella es devaluada por el hombre que la engañó, por los que la ven bailar, porque en la trama se entiende que Elena ha perdido “la preciosa joya” y su valor como mujer honrada. Esa honra que el cristianismo incita en la mujer a conservar; que implica pudor y virginidad, en una especie de matrimonio con el ideal de Dios. En este sentido, la violación expuesta en el filme sugiere el arrebatado del bien máspreciado de la mujer ante la sociedad y ante la moral religiosa. El hecho deja así justificadas las conductas de violencia, sexuales y eróticas de la prostituta–bailarina, como una mujer que le han transgredido violentamente y arrebatado desde el cuerpo, la moral y la *decencia*. En un caso similar y extremo Perdida (1949) de Fernando A. Rivero, (Fig. 16) Rosario (Ninón Sevilla) es víctima de todos los hombres que conoce incluso, dice David Ramón “del caballero y del hombre que la ve con amor platónico”.<sup>407</sup> Su padrastro la viola y la lanza al camino de la perdición que la hace llegar al prostíbulo cabaret en donde se convierte en bailarina, seductora, erótica y triunfante.<sup>408</sup>

---

en efecto, todos los signos de la fortaleza, es decir, de la debilidad. Subsiste sólo escudándose en una sexualidad manifiesta, en una finalidad del sexo que se agota en la reproducción o en el goce”. Jean Baudrillard, *op, cit.*, pág. 22.

<sup>407</sup> David Ramón, *op, cit.*, pág. 56.

<sup>408</sup> Íbidem, pág. 56.



Fig.16 Perdida (1949) de Fernando A. Rivero. En la imagen Ninón Sevilla interpretando a Rosario, la cabaretera que triunfa como bailarina, pero contra sí misma, pues ella ha caído al centro nocturno y a la danza por violación, engaño y prostitución. En la imagen también hace referencia a los vínculos patológicos entre el baile, el erotismo, la seducción y la soltura corporal de la mujer en el cabaret.



Se hace evidente en la imagen cinematográfica que la danza y toda la carga sensual y seductora, aparecen para significar al cuerpo ya desinhibido completamente, pues después de ser violentado, la mujer también aparece en el cabaret sin el pudor que mostraba antes del hecho.

En este sentido, observamos que las coreografías que ejecutan las cabareteras significan una respuesta de la pérdida y arrebató de la moral y el pudor, que expresa en las estructuras dramáticas de los filmes, conductas desviadas de los roles sociales vistos como morales. Una respuesta que se inscribe en venganza, materia prima del erotismo y la seducción, de la fortaleza y del impulso destructor que adquiera la cabaretera en el clímax de su vigor físico y emotivo. Y aunque la interpretación de los bailes nunca deja de ser excepcional, la danza no deja de señalarse como un modo de perturbación violenta del cuerpo de la bailarina nocturna. Un Cuerpo que baila y que como veremos, también aparece bajo otros signos asociados a la danza de la mujer nocturna: la enfermedad mental.

Ya desde el sentido cristiano que permea la época, la danza se constituye en una actitud constante en la que incurre la mujer cínica, ladrona, altiva, finalmente violada o enferma. Asociando a una conducta impúdica de placer y sexo. Un erotismo siempre trasgresor de leyes divinas y sociales que da indicio de que las prácticas corporales de las décadas cuarenta y cincuenta en México mantienen una connotación moral de *malsanas* y que sólo se les podía ver públicamente en la mujer, bajo el amparo de la prostitución, la

enfermedad, la desadaptación social y religiosa.<sup>409</sup>

En la narrativa de mujer nocturna se evidencia una especie de adicción por la danza. Ellas aman la danza. La narrativa cinematográfica, a través de la danza les otorga una aureola de fortaleza física e intangible. A través de la danza se convierten en seductoras profesionales que en la narrativa parecen perder la honra. Aparecen frívolas y coquetas, por eso bailan semidesnudas, para mostrar su cuerpo en movimiento. Desde sus danzas ya están seduciendo hombres, ellos ceden y se desmoronan ante sus habilidades e imágenes corporales de placer y goce.

Como parte de estos significados de la seducción, podemos destacar que esta conducta se le considera una estrategia del diablo en la concepción católica, que lo mismo encarna en la bruja o la amante. Así la seducción como veíamos, nunca aparece en el orden de la naturaleza sino del artificio en donde la mujer se expone y se narra como apariencia y no como verdad.<sup>410</sup> En estas concepciones católicas referentes al cuerpo femenino en la seducción y la danza, en el relato bíblico, dedicado al pasaje de *Salomé* la bailarina, ya muestra a una cazadora de cabezas masculinas y a una voraz mujer danzante que incluso mientras baila sufre lujuriosas alucinaciones.

---

<sup>409</sup> A lo largo del siglo XX se ha estudiado lo suficiente los diversos significados sobre las prácticas corporales como la sexualidad, el parentesco, la transgresión, el erotismo, el matrimonio, la sexualidad o la danza, ésta última como práctica pecaminosa en América. Mientras para el hombre prehispánico su concepción de cuerpo como analizamos, era mágica y cosmogónica. El europeo mantenía un fuerte lazo católico y cristiano con rasgos de vigilia permanente, culpa y pecado. Pues como sugiere profundamente la tradición cristiana por el sexo masculino y el femenino es que se introduce el mal, y el hombre y la mujer obtienen el poder para aplastar a la serpiente, esta es la fuente de las desgracias para el mundo desde la perspectiva de la religión católica. Gilbert Durand, *op, cit.*, pág. 345.

<sup>410</sup> Jean Baudrillard, *op, cit.*, pág. 16.

En esta iconografía religiosa de la mujer danzante, *Salomé* no sólo logra la cabeza del Bautista con la *seducción* de sus danzas, sino que también pretende adueñarse del dinero, el poder y la sangre de Herodes y el inculpado. La imagen de esta Salomé, como señala Bram Dijkstra en *Ídolos de Perversidad* nos dice de la castración del universo simbólico de poder del hombre (la decapitación del Bautista). En esta imagen femenina, como veremos más adelante en otros filmes, los significados en la relación danza mujer se multiplican. Sin embargo podemos mencionar momentáneamente que en la Imagen de la mujer danzante en relación al hombre aparece un anhelo femenino de separar al hombre de su cabeza, del miembro pensante y rector que manda y dirige como lo analizamos en nuestra construcción tripartita del cuerpo en la cultura. En este mismo sentido, se advierte en el pasaje bíblico y en las danzas los significados de la danza que revisamos. La seducción de la mujer parece pugnar con sed sobre el poder simbólico que ostenta el hombre. En este contexto, y siguiendo nuestro análisis de la construcción tripartita del cuerpo en la sociedad, el cerebro masculino aparece como un gran y principal coágulo dentro de la cabeza, pero también dentro de los fluidos seminales del hombre y sus líquidos,<sup>411</sup> como lo escribe Dijkstra.

De esta iconografía religiosa ligada a la danza y a la representación y narrativa de la mujer nocturna, retomaremos un modo de *síndrome* en la imagen de la cabaretera. Un modo de *síndrome* que podemos llamar *de Salomé* en la mujer nocturna del cine mexicano. Pues como

---

<sup>411</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.* pág. 333.

observaremos, la cabaretera de finales de los años cuarenta, constantemente ejerce, al igual que la Salomé bíblica, la seducción a través de sus encantos físicos y habilidades corporales de la danza para apropiarse del hombre, de su poder y de su dinero. Un acto expresado a través de la danza que se constituye en la conducta suprema de sumisión física del varón al deseo depredador de la mujer bailarina a través de su movimiento rítmico del cuerpo, según la estructura dramática de algunas películas que revisaremos. Sin embargo, por el momento nos seguiremos limitando a la adhesión de la danza a la desgracia, a la enfermedad o la desadaptación social como una forma de justificar la fortaleza femenina en la seducción y el erotismo público. En esta imagen de adhesión al cuerpo que baila a la desgracia individual de la mujer, también aparece el desequilibrio mental asociado al baile de la cabaretera. En películas como Amor de la calle (1949) de Ernesto Cortázar, Cabaret Shanghai (1949) de Juan Orol, Carne de cabaret (1939) de Alfonso Patiño Gómez o Aventura en Río (1952) de Alberto Gout, es la danza y la desadaptación social de la mujer la que la lleva a los bajos mundos del cabaret. La danza aparece como un impulso de pasión y deseos desmedidos sobre la cabaretera y subraya con precisión el desarrollo melodramático del cuerpo en la narración de la historia.

En el extremo de estos ejemplos, en el último filme que mencionamos, en Aventura en Río, el erotismo<sup>412</sup>, la seducción y la danza se vincula a la enfermedad, concretamente a una enfermedad

---

<sup>412</sup> Recordemos que Bataille asocia el *erotismo* a la *transgresión* y escribe que esta última “no tiene nada que ver con la vida animal; más bien abre un acceso a un más allá de los límites observados ordinariamente, pero, esos límites, ella los preserva. En este sentido, la *transgresión* excede sin destruirlo un mundo profano, del cual es complemento. George Bataille, *op. cit.*, pág. 70.

mental: la amnesia. A lo largo de la película la *amnésica*, Alicia (Ninón Sevilla) queda exonerada de todo erotismo y deseo consciente por la pérdida de la memoria a largo plazo. Sin embargo se advierte que la enfermedad lleva a Alicia, la protagonista de la cinta, fuera de la monotonía del matrimonio para convertirla en Nelly, una prostituta perversa, ambiciosa, fuertemente erótica, bella y sin preocupaciones; que olvida hasta su nombre y pierde su identidad para dedicarse a los placeres del cuerpo y de los bajos mundos nocturnos del cabaret. En la narrativa cinematográfica, el placer que provoca Nelly, la amnésica y cabaretera, se torna en un placer sin memoria y sin conciencia, pues el significado de placer que transmiten los bailes a través del movimiento del cuerpo sólo reconocen el entorno inmediato del deseo y el centro nocturno, y no así, el entorno social e histórico del cual provienen.

El cabaret transforma a la dama de clase alta Alicia, en la antítesis de la privación sensorial que le impone la vida social a la cual pertenece. (Fig. 17) Una vida convencional y moral llevada al control de sus instintos y sus comportamientos, a través de las normas y códigos de conducta. En este contexto, el entorno urbano y la clase social de Alicia aparecen como una contradicción al interior de Nelly y del cabaret. El cabaret y todo lo que la amnésica hace dentro de él: venderse, alcoholizarse, prostituirse y bailar se transforma en espacio de liberación sensorial y vida física en donde el cuerpo despierta a sus instintos más oscuros y profundos.



Fig.17 Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. En la imagen Luís Aldás y Ninón Sevilla. La fotografía representa a Alicia y a Nelly con su esposo, la primera una mujer de clase alta que juega su rol social de forma convencional y feliz, hasta que por causas de una enfermedad mental se transforma en bailarina y prostituta de centros nocturnos. En esta cinta se muestra nuevamente la relación de la enfermedad (ahora mental), el erotismo y la danza en la mujer.

Más aún, la advertencia del *bien* y el *mal* quedan sugeridos desde el inicio de la cinta, pues se lee con letras blancas, grandes y gruesas sobre un fondo oscuro: “en la vida el ser humano está rodeado de dos instintos, el instinto bueno y el instinto malo” señalando con ello los polos opuestos del interior femenino.

En el primero de ellos está Alicia como una mujer joven y hermosa, rubia, de cuerpo firme y esbelto, de 25 años aproximadamente, casada felizmente con un marido prestigiado y perteneciente a una clase adinerada y de familia acomodada, cuyas normas de conducta y civilidad quedan expuestas desde el inicio de la cinta. Se entiende en el transcurso de la película que éste, es la representación del *instinto bueno*. En el opuesto de lo bueno aparece lo *malo*: Nelly, la misma mujer que bajo los efectos de la enfermedad mental vive una aventura de asesinatos, robos, maldad, delincuencia, que enmarcan el erotismo y la seducción como parte de su padecimiento a través de la desinhibición del cuerpo en su conducta perversa, así como en cada una de sus danzas de inminentes características sexuales. (Fig. 18)



Fig.18 Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. En la imagen Ninón Sevilla. En ésta fotografía observamos a Nelly en el cabaret, la mujer de clase alta (Alicia) pero bajo el estado mental enfermizo. Es importante destacar que en el contenido temático de este baile, Nelly aparece rodeada de hombres que la desean, manos que la quieren tocar, además de poses sensuales y seductoras como las que experimenta como prostituta del cabaret.



La danza en Nelly aparece como la unión entre la enfermedad y la desadaptación social, la prostitución y la *caída* a los bajos mundos: la *caída* en sentido maniqueo que se sugiere desde el inicio de la cinta y que descubre al cuerpo como lascivo a través de la prostitución y la danza. De ahí que la danza, como lo hemos estudiado, en el cine ilustre con el cuerpo, el complejo sistema de representaciones imaginarias sobre la corporeidad de la mujer en la cultura católica que aún priva en la sociedad mexicana de la década de los cuarenta e inicio de los cincuenta.

Así en la representación cinematográfica, entre la enfermedad mental, la danza y los submundos de perdición, también aparece otra asociación en sentido bíblico y social de castigo: la *caída*. Aquí en la idea del descenso de la mujer de clase alta a la baja, de lo moral a la inmoralidad, del cuerpo vertical al horizontal y el suelo, se prefigura a través de la trama cinematográfica, la angustia moral y social de la clase social alta a la que pertenece Alicia al caer en la baja de los prostíbulos. Primero por el desmayo de Alicia pues la *caída*, en primera instancia queda vinculada a la dinámica física del cuerpo, a la agitación y por ende a la pérdida de memoria que se sintetiza en enfermedad mental y miedo. El miedo que siempre lleva consigo la idea de temor hacia lo irracional y desconocido fuera de la razón. En este caso representado por la carga sexual, erótica y seductora de la protagonista. Alicia da cuenta de esos *infiernos* velados cuando mira las fotografías de bailarina y sus trajes de atrevida desnudez de cabaretera prostituta, ello cuando recupera súbitamente su conciencia de clase, la memoria individual y su rol social.

Al respecto de los diferentes sentidos que adquiere el concepto de *caída* en el imaginario colectivo, señala Gilbert Durán: “en la noción de *caída* el cuerpo experimenta el cambio súbito de posición física y se provoca la primera forma de desorden, brusquedad y miedo”.<sup>413</sup> En la película al *caer* Alicia al mundo del cabaret y la prostitución se convierte en pesadilla, y es valorada desde la estructura dramáticas de la historia como enfermedad mental. Enfermedad que desemboca en escenas provocativas de danzas y desorden mental en el contexto de un mundo violento y sexual.

Bajo la enfermedad, la danza aparece como preámbulo de sexualidad, liviandad y delitos. La noche, como revisamos anteriormente, emerge como signo del *instinto negativo* que señala la cinta desde el inicio. La evocación del filme al *instinto malo* prefigura la *caída* como signo de perversidad, enfermedad y abismo en sentido religioso. *Caída del ángel rebelde* que funge como emblema de pecados: fornicación, celos, cólera, idolatría y asesinato.<sup>414</sup>

No es fortuito que desde su primer baile, la amnésica seduzca a cuanto hombre se le pone en frente y siempre esta generando una expectación desmedida en la clientela masculina. En sentido físico, la *caída* de Alicia al cabaret, se acompaña de toda muestra de tentativas auto-cinéticas (danzas de estilos compulsivos con referencias motrices negroides) que la película ilustra e interactúa con escenas de enfermedad y baile.

---

<sup>413</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, pág. 105.

<sup>414</sup> *Íbidem*, pág. 106.

Esta figura, desde el fondo de su descenso: clases desposeídas, cabaretes, bajas pasiones, juventud inexperta, seducción, prostitución, inocencia mancillada, bondad, etc. articula tales procesos en gestos bailados que provocan el clímax del filme. Es por ello que las estructuras cinematográficas vinculan a la mujer nocturna del cine a la agitación corporal (la danza), como principios del desorden físico y social.<sup>415</sup> Ello como otra de las características elementales de la mujer nocturna que revisamos.

En este contexto, en su primera coreografía "Moreno—morenito" Nelly es en extremo provocadora y malévola a la vez. En la escena del baile, al percatarse desde la pista que su amante "El Muñeco" se aleja a la intimidad con otra de las cabareteras, Nelly, colérica y ardiendo en celos deja de bailar, baja del escenario para ir tras ellos; al sorprenderlos juntos rasga la cara de la mujer con un destapador. Mientras la osada sangra y el amante enmudece por lo

---

<sup>415</sup> Sin duda es importante señalar que en las películas observadas, la *mujer caída* es la *mujer nocturna* y la *fémica* que se convierte en términos genéricos en la *mujer fatal* como la suma de múltiples significados que convergen en los procesos cinéticos llevados a la brusquedad, la delincuencia, la noche y las danzas aquí analizadas. Estos procesos asociados al movimiento del cuerpo y su imagen constituyen y representan el preámbulo del complejo de inestabilidad en el hombre. Es por ello que la llamada *mujer fatal del cine mexicano*, en la concepción masculina del director siempre termina la estructura dramática del filme en un punto firme de apoyo: la muerte, la redención, la felicidad, el matrimonio que en términos generales significan la estabilidad. En este sentido, el tema de la *caída* aparece en las películas como consecuencia y signo de desplazamiento físico del cuerpo, pero también de castigo divino con posibilidad de redención y salvación, pues en la tradición judía, como la tradición que adopta la cultura espiritual de los mexicanos, la *caída* de Adán se repite en la *caída* de los ángeles malvados. Sin embargo el cine mexicano reincorpora a la *mujer caída* a los roles convencionales aceptados por la sociedad como un modo de salvación y vuelta al equilibrio en aspectos como el matrimonio, la bondad, el sacrificio por el otro etc. Como consecuencia de la *caída*, las cintas advierten el destino trágico de la mujer, su transición a la concepción genérica de *mujer fatal*, su calvario y su salvación terrenal y celestial. En las películas también se hace evidente que en la teatralización y representación cinematográfica de la fatalidad queda conformada por atmósferas decadentes, dolores profundos, suicidios, muertes, sufrimiento en extremo. Así el género cinematográfico de la *mujer nocturna* que estudiamos queda estigmatizado por la producción de emociones fuertes, vinculadas a la confusión interior y a la exageración de la belleza femenina, en contraste con la violencia y el clímax agónico o de salvación de las protagonistas. Es un submundo subrayado por la presencia religiosa y el temor a Dios, cuya contraparte queda expuesta por la soltura y sensualidad del cuerpo de la cabaretera, con una fuerte carga de angustia teológica provocada por sus acciones físicas. *Íbidem*, pág. 106.

acontecido, Nelly reinicia su danza sensual, candorosa, hermosa y cínica. La cámara realza y describe su belleza exterior, sus contoneos serpenteantes y su movimiento corporal siempre insinuante, así como si nada hubiese sucedido, pues el espectador ya sabe lo que ella lleva dentro...

El cuadro cinematográfico centra y destaca sus atributos corporales con insistencia: pelvis, torso, muslos y movimiento cadencioso. Se le filma excitante por el baile para resaltar las exuberancias, el vigor físico y su belleza en contraste con la perversidad interior. El cuerpo con sus movimientos rítmicos ocupa todo el cuadro. En varias ocasiones la cámara queda inmóvil y es la *prostituta amnésica* la que con su danza propone el encuadre. Más aún, la chispa popular de la letra de la canción que baila sugiere “a gozar con el pajarito que hace muchas cosas”, mientras otra prostituta del cabaret comenta “Nelly no es una mujer es una fiera, ella quiere gustarle a los hombres más de la cuenta...”

En la misma cinta, se adhiere un elemento más a la representación y a la narrativa del cuerpo que baila. En la segunda coreografía a la bailarina se le ve vestida de ave sin perder su aureola de perversidad y belleza física que la caracteriza. Las plumas de su atuendo, unas negras y otras claras la hacen aparecer graciosa, ágil, juguetona y provocativa; de su pequeñísima falda negra que descubre el nacimiento de sus glúteos en la parte superior y deja al descubierto la totalidad de sus piernas, sale una cola de plumas oscuras que al movimiento armonioso de cadera, por el baile, sugieren al ave-mujer, a la vez que en celo, ligera y graciosa.

La escena propone una especie de *simbolismo inconsciente*, diluido entre plumas, alas y el movimiento rítmico y cadencioso de la danza, pues llama la atención en el atuendo y el baile los significados que se entrelazan para generar la imagen de Nelly vestida con plumas. Por un lado, en el cabaret, Nelly, dice David Ramón, es “mala, mala”, extremadamente perversa,<sup>416</sup> por otro la exposición de su erotismo aparece como producto de una enfermedad mental que la convierte en inocente sin dejar de ser malévola. Todo ello en contraposición a las plumas de su atuendo como signo de gracia femenina, suavidad, agilidad y vuelo.

Es decir, a la noción de inmaterialidad y ligereza espiritual tal y como lo señala la simbología de la pluma,<sup>417</sup> la imagen cinematográfica que construye a la cabaretera suma la maldad y la sensualidad para crear el paradigma de belleza y perversidad *maligna*, de erotismo y pecado que construye la aureola de perversidad y belleza en la *mujer fatal*: sensualismo e inocencia encarnados en la mujer. Seducción y maldad unidas al compás de la música y la danza. Finalmente, como analizamos en los significados del discurso católico, el demonio puede hacerse presente por la belleza también, como lo sugieren las Sagradas Escrituras.

Por un lado las plumas aluden a una inmaterialidad graciosa, que en el concepto antropológico se ubica en elevación de la tierra al cielo.<sup>418</sup> Por otro la perversidad denota lo *malo* e instintivo en la imagen a través del foco de atención dirigido básicamente a las

---

<sup>416</sup> David Ramón, *op. cit.*, pág. 87.

<sup>417</sup> Jean Chevalier y Gheerbrant Alain, *Op. cit.* pág. 69.

<sup>418</sup> *Íbidem*, pp. 69-70.

partes bajas del cuerpo; como lo maligno o perturbador y como expresión de una construcción jerárquica de las partes del cuerpo. Expresión cultural de inmoralidad como principio del significado del cuerpo en el orden social y moral.

En Nelly esta transposición de la subjetividad perversa y las plumas significan un tipo de investidura femenina con distintos mensajes. Se hace alusión a un doble sentido: primero al poder etéreo del cuerpo traducido en belleza moral y segundo al poder de la seducción del cuerpo traducido en maldad e instinto. Mientras que la ligereza a través de las plumas negras evoca perversidad nocturna y malicia, el cuerpo encubierto en plumas claras rememora imágenes sobre la dimensión del vuelo y la claridad de la luz. Es decir, evoca la contemplación, la absorción de la inmaterialidad por la belleza y la levedad de las plumas en el atuendo plumado de la cabaretera. Recordamos lo que sugiere la cinta en su inicio: “en la vida el ser humano está rodeado del instinto bueno y el instinto malo”.

Esta asociación del cuerpo y su movimiento en la danza y las plumas también la observamos en películas como Conozco a los dos (1948) de Gilberto Martínez Solares, donde Amalia Aguilar en sus bailes trae en la cabeza un gran *tocado* de plumas blancas como adorno. Atavío que hace armonía con su belleza y esbeltez, así como con la desnudez de su torso perfecto, pero que contrasta con el significado del cabaret y la cabaretera como mujer “mala.” En la cinta Al son del mambo (1950) de Chano Urueta, prácticamente todas las bailarinas que aparecen en la coreografía, y que acompañan a la cabaretera salen con *tocados* de plumas blancas, semidesnudas y con

actitudes graciosas y provocativas en la danza que realizan. En Pervertida (1945) de José Díaz Morales, la cabaretera Amalia Aguilar muestra como parte de su vestimenta de bailarina–cabaretera un *tocado* de plumas blancas y anchas que le adornan la cabeza y el cuerpo en general, pero que también le dan un toque de inmaterialidad y belleza celestial a sus piernas descubiertas y su torso desnudo; todo ello en contraste al título de la cinta. En el filme se ve a la protagonista rodeada de marineros que asisten al cabaret y las cabareteras atendéndolos entre caricias y bebidas alcohólicas.

Sin duda, otro sentido que los usos de las plumas claras y oscuras, anchas y delgadas, largas y cortas, de pavoreal o de gallo, etc., adornan el cuerpo y la danza de las cabareteras es el que se refiere a la incursión de la danza tropical en México. Es claro que para los años cuarenta la danza tropical ha invadido la urbe citadina con los ritmos negroides procedentes del trópico: Haití, Cuba y sus resonancias con el África profunda, en donde el exotismo de las aves tiene que ver siempre con la naturaleza, deidades relacionadas con pájaros, o sencillamente con la belleza y el colorido de las plumas. Esto se puede observar en cintas como La mujer del puerto (1949) de Emilio Gómez Muriel. (Fig.19) La diosa de Tahití (1952) o la cinta Cabaret Shanghai (1949) ambas de Juan Orol, La reina del mambo (1950) de Ramón Pereda.



Fig.19 La mujer del puerto (1949) de Emilio Gómez Muriel. En la imagen María Antonieta Pons aparece con una indumentaria revestida de plumas blancas en la cabeza, espalda y cadera. En un número considerable de películas, la mujer nocturna aparece adornada con plumas de diferentes formas, tonos y tamaños. Con ello los significados adheridos al cuerpo femenino son diversos, éstos van desde el ornato seductor y la coquetería hasta la representación de la ligereza, la levedad y la maldad en el caso de los colores negros, formas y posiciones de las plumas en el cuerpo.



Estos aspectos de la vestimenta a través de la pluma, destacan el cuerpo y la danza, y subrayan la conducta de la cabaretera. Las plumas se constituyen en otro elemento de materialidad e inmaterialidad que construye a la mujer nocturna. Atuendo y apariencia que la hacen aparecer graciosa, ágil, juguetona y provocativa, pero también perversa. Plumaz oscuras y claras que al movimiento armonioso del cuerpo y sus fragmentos por el baile sugieren al ave-mujer etérea, en celo o perversa a la vez que exótica. (Fig. 20)



Fig.20 Aventura en Río (1951) de Alberto Gout. En la imagen Ninón Sevilla. En la mujer observamos un plumaje negro que cubre la cabeza, plumas que asemejan un ave de rapiña como el cuervo, o el zopilote, alternado con un vestuario oscuro que también sugiere un plumaje negro y puntiagudo. Vestuario y plumas que alternan con la estructura dramática del filme, pues en la película *Nelly* es perversa en extremo, seductora y malvada pero bajo la enfermedad mental de la amnesia.

En estas cintas se despliega un tipo de indumentaria y actitudes propios y alusivos del afro–americano que dan paso a la conformación exótica de la rumbera: bailarina de cabaret de ritmos afro–caribeños, en donde las protagonistas aluden a una imagen de mujeres criollas con rasgos y actitudes negroides: un corte de cuerpo carnoso de piernas, cadera y muslos y una cintura muy esbelta, que permite observar el ideal de cuerpo femenino del trópico y sus maneras de moverse y cantar sus ritmos. Música y danza que contrastan con las actitudes y rasgos de conducta de la cabaretera con influencia norteamericana y/o europea.<sup>419</sup>

Guerra da cuenta de las actitudes que los criollos hacían incursionar en la Ciudad de México a través de los divertimentos. Sin duda las referencias nos funcionan parcialmente para evidenciar las actitudes de la mujer nocturna expuesta por el cine, pues la cabaretera va a tener un comportamiento en el cabaret y cuando baila y otro cuando está fuera de éste; con ello a la misma mujer se le puede ver prostituta, bailarina o mujer de sociedad.

El autor menciona que en el México Independiente los criollos incursionaron progresivamente en los divertimentos de las ciudades y

---

<sup>419</sup> Guerra, Ramiro. *Eros baila. Danza y sexualidad*. Publicado por Letras Castellanas. La Habana, Cuba. 1975, pág. 20. Comenta el autor. Es posible observar que las actitudes de los criollos siempre estaban atadas a rasgos europeos y que las nociones de espectáculo que trajeron a México fueron incorporándose paulatinamente a la noción de espectáculo del mexicano. El autor subraya que la actitud del cuerpo del criollo comienza su afirmación y se busca sobresalir a través del baile como en París o Madrid. Los bailes populares en las calles como expresión propia de una clase y en contra de una instrucción estricta también van tomando su forma más desinhibida y erótica. Estas conductas del espectáculo teatral pueden encontrar su origen en París hacia el año de 1830. El *can can* con su fuerte carga erótica se desarrollaba en un ámbito del espectáculo teatral, época en que la burguesía del siglo XIX florecía con prosperidad e inauguraba la vida nocturna de todas las grandes capitales europeas. En esta danza de los centros nocturnos parisienses las descocadas bailarinas del Moulin Rouge batían furiosamente sus faldas hasta enseñar los calzones para alcanzar el sombrero de los parroquianos. Todo en medio de grandes gritos finalizaba cuando habrían sus extremidades inferiores a ras del suelo llegando sus piernas a una posición de ciento ochenta grados.

le dieron a esta forma de vida tintes de entretenimiento burgués. Los bailes de salón se convirtieron paulatinamente en la afirmación criolla, (conductas que podemos distinguir en la cabaretera cuando no está bailando) estos bailes como el vals, el danzón y el tango se constituían progresivamente en la sublimación erótica y amorosa que se venía gestando con la fusión indígena europea y africana, pues a través de miradas ardientes, cercanos abrazos y sonrisas, estas danzas eran la oportunidad para el desfogue sexual en contra de los preceptos cristianos. En distintas películas la mujer nocturna mexicana hace evidente la diversidad de mezclas de la cultura europea, indígena y negra en las concepciones del cuerpo llevado a la pantalla. Actitudes e imagen que convergen en un modo de *exotismo* de la mujer nocturna.

### **3. El *exotismo* tropical en la mujer nocturna**

Bajo este contexto de influencias y asimilaciones de lo externo y lo propio, el cuerpo femenino de la mujer nocturna, también se caracteriza por evidenciar en el clímax de su apariencia y su fortaleza, un tipo de energía de lujo: clases de danza al estilo norteamericano o francés, estilos árabes, africanos, europeos etc. adiestramiento y control de las poses, buena alimentación evidente, buen vestido, que como en los géneros musicales norteamericanos hacen que el cuerpo de la actriz bailarina no pase inadvertido en la pantalla, sino que se acentúan sus formas a través de la cámara para llamar la atención y crear la expectación necesaria.

En la imagen, la cabaretera bailarina se constituye en modelo corpóreo de la sensualidad, erotismo y seducción por las dinámicas del movimiento a través de la música y la danza. Un modo de *exotismo tropical*,<sup>420</sup> que impregna la época por los ritmos afrocaribeños que llegan a México. Las cabareteras aparecen como mujeres que embriagan a sus espectadores con la voluptuosidad que desbordan, desde sus formas de portar y la manera de mover todos sus segmentos corporales.

Un *exotismo* expuesto, siguiendo a Mario Praz, a través de danzas y atuendos, que aparece como convergencia de signos culturales, y se nutre de la cultura negroide, indígena y europea. Un exotismo que se inscribe en la distribución de la imagen femenina en la cultura de masas, enclavada en las clases medias y bajas, y que

---

<sup>420</sup> Dice Mallarmé, citado por Mario Praz en su texto *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “El exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” en donde según comentan Gautier y Flaubert, en el *exotismo* se transforman y se funde con el sueño de las féminas en un clima de antigüedad bárbara, y agrega, donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen formas concretas. En este sentido Praz escribe sobre *Cécily*, la diabólica criolla de las narraciones de París, en esta criolla, escribe Praz “carnosa, esbelta a la vez vigorosa y ágil como pantera, era el modelo encarnado de la sensualidad ardiente que tan solo se enciende en los fuegos de los trópicos” “Todos han oído hablar de estas jóvenes de color, por así decirlo, mortales para los europeos: esos vampiros encantadores que embriagando a su víctima con una terrible seducción absorben hasta la última gota de oro sangre” y según Gautier, continúa Praz, esa criolla era de la raza de los graciosos vampiros que consumen europeos en tres semanas y lo dejan sin ninguna gota de oro ni de sangre. Y no le dejan, según “...nuestra enérgica expresión, más que sus lágrimas para beber, más que su corazón para roer”. Así es *Cécily*... en vez de lanzarse violentamente sobre su presa y soñar sólo, como su semejante, en aniquilar lo más rápidamente una vida y una fortuna más, *Cécily* lanzando sobre sus víctimas una mirada magnética, comenzaba a atraer poco a poco a su víctima.

De esta imagen, continua Praz, se reconoce fácilmente, una parte integrante del patrimonio de la *mujer fatal*. Las mujeres del tipo de *Cécily* ejercen una acción repentina, una omnipotencia mágica sobre los hombres de sensibilidad brutal. Ellos descubren en estas mujeres a primera vista, las ansían, un poder fatal los atrae hacia ellas y, pronto, las afinidades misteriosas –simpatías magnéticas, sin duda- los encadenan poderosamente a los pies de su monstruoso ideal: pues ellas pueden aplacar los fuegos impuros que encienden. Esta *Cécily* no tiene otra función que provocar la pasión del hombre, lo exaspera con canciones criollas de inflamadas palabras. En este sentido agrega Praz La *exotista* afirma con su presencia el mundo de los sentidos y le confiere la vibración de sus sentidos y materializa las épocas remotas y los paisajes lejanos, en ellos se trasfiere la materialización de los deseos. La *exotista* vive intensamente sus sueños y fantasías y recurre a los estupefacientes en cualquiera de sus modalidades. En Mario Praz *op. cit.*, pp 365-371.

también interactúa con la época y los procesos históricos como revisamos.

Para finales del siglo XIX y principios del XX la amalgama de ritmos de toda índole inundan las urbes mexicanas. La modernidad trae consigo la sociedad de consumo y las clases medias urbanas comienzan a sacudirse con los ritmos candentes procedentes de Haití o del África profunda y Cuba. El *exotismo corporal* se prefigura a través ritmos del cuerpo en movimiento y su ondulación vertiginosa, como bajo una especie de posesión dionisiaca a la vez que enigmática, sugestiva y elegante.

En este contexto, parece que la importación de un mundo tropical contribuye a la dinámica nocturna de la modernidad en el México de la primera mitad del siglo XX. La danza tropical se convierte en apertura y contrapeso en contra de una educación dirigida hacia las restricciones del cuerpo. Los elementos de desinhibición, soltura, desnudez, sensualidad, teatralidad y erotismo, son los que desembocarán en las danzas exóticas del cine de cabareteras, rumberas, prostitutas y mujeres bailarinas del cine mexicano.

Bajo este *exotismo*, el carácter hipnótico y seductor de la danza, su imagen y atuendos en las cabareteras no pierden su aura del mal, queda vinculado a un tipo de asociación perturbadora, pues ante la moral conservadora de los años cuarenta, el cuerpo de la rumbera aparece bajo las reminiscencias paganas de la cultura popular y negroide. En las películas la hipnosis que produce la práctica de la danza, como foco intenso de atención, sustituye las

formas paganas de antaño dirigidas al ritual que el europeo llamó *charlatanería*. Formas de terapia y de atracción hacia el cuerpo danzante que oscila entre las fronteras del ritual, el trance y lo pagano.

Esta articulación de elementos cristianos, folclóricos y extranjeros a través de la danza son los que convierten a la mujer nocturna como exótica. En una *exotista*. Elementos que recogen y articulan en la década de los cuarenta y cincuenta el ideal del cuerpo femenino a través del baile tropical de origen popular y urbano con su respectivo tratamiento y conversión en el espectáculo cinematográfico. La danza queda así inscrita como un lenguaje corporal que reacciona a su mundo circundante. Esta danza del cine de cabaret y de la cabaretera que se torna en experiencia concreta de los procesos sociales de la época.

Así la mujer nocturna de la década de los cuarenta y cincuenta del cine mexicano queda imbuida de *exotismo caribeño* y dramaticidad cristiana. Un *exotismo* que alude, en lo general a través de las estructuras dramáticas de los filmes, a un tipo de erotismo regulado, que no se desenvuelve en extremo sino que se detiene por los significados de *culpa* y la idea del bien teológico. En general, en los filmes, el *exotismo* como síntesis corporal y de imagen del cuerpo se convierte en un canal evocativo que transporta a la figura femenina fuera del contexto real de la época a través del cuerpo y sus danzas de reminiscencias rituales. Ellas, en su presencia fílmica imaginan y corporeizan el pasado y lo remoto de estas reminiscencias negroides y lo articulan con lo novedoso de la época, en ello

encarnan el clima de felicidad duradera de los sentidos humanos de su clientela.

Si los rumores del *exotismo* expuesto por la cabaretera a través de su imagen y sus danzas son la alegría, el vigor, el desenfreno, la seducción, la voluptuosidad, la juventud o el sexo, entonces su naturaleza queda inscrita en la encarnación abierta del deseo como impulsos primarios de vida. Como sugiere Praz, una especie de ideal corporal dionisiaco o neoplatónico como ya lo intuía Nietzsche.<sup>421</sup> Un ideal de cuerpo sensual que somete la mirada masculina a un tipo de religiosidad carnal, y que toma el cuerpo de la rumbera y su belleza como su templo.

Como experiencia y práctica social de cuerpo y su época, necesariamente esta danza tropical, negroide y caribeña con rasgos anglosajones, involucra la creatividad de las actrices–bailarinas y de su espectador para conformar sus mensajes. Finalmente esta reminiscencia hechas de movimiento corporal bailado: mambo, rumba, danzón, conga, *afro* o su síntesis tropical llevadas al cuerpo, se ha enriquecido con identidades culturales y épocas diversas, así como modos de vida de la realidad transitoria de cada sociedad que converge en la bailarina–tropical como lo revisamos anteriormente. Esta amalgama de épocas y fenómenos históricos convergen en la imagen del cuerpo y sus comportamientos danzados, como otro de los signos de la mujer nocturna: es decir el exotismo de la cabaretera.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> *Íbidem*, pág. 370.

<sup>422</sup> Maya Ramos, *op. cit.*, pág. 15. Para nuestro propósito es importante destacar que la afluencia de los ritmos negroides en relación a la mujer y su connotación pecaminosa en México se nutre de diversas circunstancias, pues, como apunta Ramos ya desde las primeras manifestaciones de los africanos en América se ponían de inmediato en evidencia el choque cultural, pues los cuerpos de las negras mostradas desnudas y

En este sentido la mujer nocturna y bailarina de nuestra filmografía, suministra con su imagen corporal el armazón visual de la historia y la mitología del mexicano; y establece el marco erótico narrativo que enlaza concepciones y representaciones que sobresalen a través de su narrativa corporal: el bien y el mal, desnudez sugerida y lasciva, violaciones, mujeres malas que al bailar renuncian a sus deberes del hogar y la maternidad. Es decir, que son mujeres que responden al efecto liberador del impulso sensual y seductor a través del cuerpo en movimiento.

El *exotismo* dice Mario Praz alude constantemente al cuerpo como base sensual de su existencia.<sup>423</sup> Pues mientras los fundamentos de la cultura católica tienden a la negación del cuerpo a través del misticismo, el *exotismo* de la mujer tiende, por su propia naturaleza física, a la exteriorización sensual artística.<sup>424</sup> En la bailarina-cabaretera es a través de la convergencia de estilos y épocas en sus danzas que logra sintetizarse con el espacio tiempo del momento histórico. Siguiendo a Praz podemos decir que mientras los códigos morales y civilizadores niegan el mundo de los sentidos, la cabaretera los afirma en cada una de sus prácticas y actitudes corporales.<sup>425</sup>

---

semidesnudas en los mercados fueron de inmediato deseados por los conquistadores. Las danzas de los negros comenzaban a causar gran conmoción y expectación al ojo poco acostumbrado al movimiento pélvico y estrechos contactos físicos entre los bailadores.

Dentro de estas primeras manifestaciones “endemoniadas”, la *calenda* fue la primera manifestación danzaria de los africanos en América; Jean Baptiste Labat clérigo, ingeniero civil y militar que recorría las indias colonizadas en el siglo XVI dijo así de la *calenda*. “Las posturas y movimientos de esta danza son de lo más deshonesto, opuesta al pudor es esta danza”.

<sup>423</sup> *Íbidem*, pág. 370.

<sup>424</sup> *Íbidem*, pág. 371.

<sup>425</sup> *Íbidem*, pág. 372.



Ella le confiere a su *expresión cinética*: las dinámicas de su cuerpo y sus sentidos el acto de concreción dancística de la época. Es decir, materializa la historia diacrónica y sincrónica, los mitos y los tiempos de las diversas culturas que convergen en su época; el pensamiento y sus concepciones, todo ello queda vinculado a la expresión de su cuerpo. Su *intención motriz*, se transfigura en una constelación de fantasías, sueños y apariencias que pugnan por la realización del deseo a través de sus metáforas bailadas y su dinamismo corpóreo<sup>426</sup> como lo podemos ver en la Fig. 21.

---

<sup>426</sup> Íbidem, pág. 373.



Fig.21 En cada puerto un amor (1951) de Ernesto Cortázar. En esta imagen destacamos la construcción *exotista* de *la mujer nocturna*, pues en ella vemos al cuerpo como base sensual y eje narrativo de la imagen. El *exotismo* se manifiesta por su acentuada extroversión corporal y su apertura total a los cinco sentidos; ello, a través de una marcada expresión cinética y expresiva representada por la danza.

En la cinta Aventurera (1949) de Alberto Gout, las revelaciones del gesto dicen de la perfección y armonía del cuerpo, en donde el ejercicio y la práctica de la danza, han tomado un papel preponderante como modelador. En el baile que realiza sobre un piano Elena (Ninón Sevilla), sus movimientos medidos, expresados por el hábil manejo y control de las calidades del movimiento apuntan hacia un control físico y estético del cuerpo. En este baile se hace evidente la connotación inmoral de lujuria, liviandad y pecado que conduce a la proliferación del deseo. La danza de Elena no deja traslucir ningún pudor falso, sino la carga fuertemente provocadora, sensual y erótica que emana de los movimientos rítmicos de su cuerpo que danza en un festín de alta sociedad. Al bailar se exhibe con gran soltura y sugiere la prostitución como oficio, pues muestra piernas, el nacimiento de sus pechos, los brazos desnudos en la gran fiesta de gala, que además se hace acompañar de ritmos negroides y perturbadores en contraste al instrumento, el piano, como signo de música culta, encima del cual baila.

Contrariamente a la esposa o la madre, el *exotismo* de la mujer nocturna del cine mexicano, aparece y se proyecta con toda su fantasía sensual en el presente inmediato y no como proyecto. Su cuerpo queda documentado por la época o la cultura puede documentarse por su cuerpo y más aún, por los propios mitos de la cultura y la historia.

En este contexto, observamos que en las películas sus danzas son *lecciones de seducción* y energía que se nutren del ambiente cultural de su época: música tropical, rumba, mambo, conga, bolero

y clases sociales. Su sensualismo, gestos, poses, danzas y ademanes son un contrasentido al contexto de la teología moral judeocristiana heredada desde siglos atrás. Parece que en la representación del cuerpo en la danza se aspira a hacer del cuerpo el mundo ideal y moral a partir de la imagen y del placer que promueve la danza.

En Aventurera, como en la mayoría de cintas en que las protagonistas bailan los contenidos exóticos del trópico, se aprecian esos rostros y cuerpos exuberantes. Sólo habrá que nombrar algunos ejemplos para dar cuenta de ello: María Antonieta Pons en Konga Roja (1943) de Alejandro Galindo, Pasiones tormentosas (1945) de Juan Orol, Meche Barba en Mujeres de cabaret (1948) de René Cardona, El pecado de Laura (1948) de Julián Soler, Amalia Aguilar en Al son del Mambo (1950) de Chano Urueta o Delirio tropical (1951) de Miguel Morayta o No niego mi pasado (1951) de Alberto Gout. (Fig.22) Todas estas películas y muchas más hablan de la exposición de ese ideal corporal *exótico* que enmudece al hombre. Un ideal con rasgos negroides, anglosajones e indígenas, que en definitiva nos dicen a través de su imagen de un modo de racismo en el esquema corporal del mexicano; lo mismo que de un sincretismo corporal idealizado y expuesto en la pantalla.



Fig.22 No niego mi pasado (1951) de Alberto Gout. En la imagen Ninón Sevilla nos permite observar como el *exotismo de la mujer nocturna* en diversos filmes, se manifiesta de múltiples formas, desde el plumaje que alude a un ave en la cabeza de la bailarina, hasta la fantasía del trópico vinculada a los atuendos y objetos de utilería en la representación y la narrativa corporal. En este contexto, en el cuerpo y su narrativa queda documentada la época: música tropical como la rumba, el mambo , la conga o el bolero; un cuerpo exuberante y adiestrado en el baile, en donde converge lo negroide, lo mestizo o lo cosmopolita, así como la expresión de un contrasentido religioso entre otros aspectos como lo hemos analizado.

En ellas se advierte que el espectáculo de la razón en las clases altas es tedioso y abrumador, lejano a los deseos del cuerpo vigoroso y fantástico. Las protagonistas exhiben un desenfreno corporal a través del baile, un movimiento frenético que se mezcla con la sangre y el vino del mundo violento del cabaret; impulsos motores de su voluptuosidad en escena con los sentidos ardiendo que sugieren toda negación de la penitencia, el arrepentimiento y el ayuno cristiano.

Elena, en Aventurera, como en general las llamadas *rumberas*, (Fig. 23) usan ese yo corpóreo para escapar de la sociedad, como en una especie de intuición metafísica que esconde detrás del pecado social y divino la liberación del cuerpo y la permanencia implacable de la seducción, el erotismo y la sensualidad como valores únicos y fugaces del cuerpo joven y lleno de vigor. Un cuerpo atrapado por siglos y llevado a su clímax en la expresión cinética del cuerpo en la danza. Una conformación erótica y seductora muy en contrasentido de lo místico y cristiano heredados de épocas pasadas en México y que se perfilan y contraponen como exceso y *despilfarro*, como otras de las características de la mujer nocturna en el clímax de su representación y narrativa corporal.



Fig.23 En carne viva (1950) de Alberto Gout. En la imagen Rosa Carmina. Como en múltiples representaciones femeninas de la *mujer nocturna*, la narrativa del cuerpo alude a la liberación y los sentidos. Una representación y narrativa exótica que puede leerse por la mirada femenina, la coquetería, su cuerpo joven, vigoroso y desinhibido, que en conjunto construyen una aureola seductora y provocativa. Una narrativa y representación que se antepone al misticismo de la cultura católica que permea la época.

Un cuerpo y su imagen estigmatizada por el colectivo como *exotismo tropical* que pueda trascender la cinta, para que cuerpo e imagen apelen a la universalidad, pero también al pasado y al porvenir. Una representación imbuida en su época y expuesta como exótica, criolla, moderna y latina, con un cuerpo que en su clímax trasciende a los ámbitos, religiosos, políticos y sociales a través de su voluptuosidad, opulencia y excesos. Aspectos que se entrelazan fuertemente con los relatos bíblicos y la imagen del político de la época como lo veremos en nuestro siguiente apartado.

#### **4. Signos de opulencia y exceso en la imagen de la cabaretera-bailarina, el relato bíblico y el político**

En un gran número de películas de cabaret se exhiben escenarios de abundancia y despilfarro, mujeres-prostitutas que rodean a un solo hombre, situaciones señaladas como inmorales y propias del exceso por la sociedad de la época. En este sentido, la mujer nocturna que estudiamos también aparece como ambiciosa, corrupta y llena de excesos, muy ligada al mundo de los hombres ricos y de negocios de las clases altas o políticas. Signos y metáforas de riqueza y excesos de la mujer vinculados a los centros del poder y corrupción masculinos.

Esta imagen de voracidad y poder femenino, es la que irrumpe en la pantalla como una conducta déspota y altiva que se manifiesta con mayor énfasis, en los usos del cuerpo seductor y vigoroso. Así la representación corporal otorga nuevos signos a la conformación de la mujer nocturna desde la *mujer sexual, perversa* y destructora del



cabaret mexicano, y se constituye en expresión metafórica de los excesos del poder económico y político.<sup>427</sup> Excesos que aquí analizaremos bajo la imagen y metáfora del periodo alemanista.<sup>428</sup>

---

<sup>427</sup> Para el desarrollo de este apartado nos hemos centrado en el periodo de Miguel Alemán Valdés (1946-1954) por cuestiones diversas que enumeraremos a continuación. En el sexenio de Miguel Alemán la historiografía sobre el tema evidencia diversas características sobre *la corrupción* de los políticos y del sistema gubernamental, es por ello que en este apartado sobre la opulencia y los excesos de la *mujer nocturna* hacemos alusión a este gobierno. De entre los principales elementos que observamos están los siguientes: a) El alemanismo aparece como una política-antítesis del gobierno popular del General Lázaro Cárdenas (1940-1946), es decir, como un periodo que propicia una continuidad conservadora y capitalista. Una administración y sus programas que se sustentan en la explotación de los recursos económicos y naturales del país; b) Un régimen que se caracterizó por la construcción de una infraestructura urbana de grandes dimensiones que culminó en una política de modernización cosmopolita del país, conduciendo con ello a una política del *presidencialismo*. c) En este periodo, la historiografía documenta la relación de corrupción entre el gobierno y los dirigentes de los distintos sindicatos: obreros, campesinos y universitarios. Así mismo, se le conoce a este periodo como promotor de la llamada *economía ficción*, de la transformación industrial del país y del crecimiento anárquico de las principales urbes mexicanas. Una fase en la historia de México marcada por las desigualdades sociales en la población, obligada a desenvolverse y sobrevivir en un contexto hostil y corrupto básicamente de la ciudad: gangsterismo, desempleo, subempleo, delincuencia y prostitución que se veían reflejados en la vida nocturna y por supuesto en el cine y sus argumentos melodramáticos. Una atmósfera política y administrativa del gobierno alemanista que se veía reflejada en el descrédito de los gobernantes por su vida de excesos y opulencias económicas. Bajo este contexto, en éste periodo el ambiente cultural de la ciudad vivió una apertura e impulso oficial, y a su vez, la protección de sus intereses. La prensa, la radio y el cine eran considerados como los principales órganos de publicidad y propaganda del gobierno, excelentes negocios en los que participaban los gobernantes como Miguel Alemán. El condicionamiento del cine en este periodo fue el negocio y el dinero, con esta exigencia el cine mexicano se inclinaba a exhibir imperativos económicos que se tradujeron en la producción de gran cantidad de filmes cuyos contenidos temáticos oscilaban entre el entretenimiento de la vida nocturna. Por ejemplo, la exhibición de gran cantidad de números bailados y cabarets de toda índole. En Medina, Luís *Historia de la revolución mexicana 1940-1952*. núm. 40, Cuadernos de la Revolución mexicana, pág. 93.

<sup>428</sup> En el periodo alemanista, la historiografía muestra que México entra en un auge económico y político como resultado de las políticas de libre mercado de los gobiernos posrevolucionarios. El país vive una fase de industrialización y modernidad tecnológica que se traduce en una infraestructura, opulencia y vida nocturna. Sociológicamente esto se manifiesta, dice Ayala Blanco, en dejar atrás el atraso de la provincia para llevar en la capital una vida cosmopolita, a la altura de la modernidad. Una modernidad citadina que implicaba un azaroso deambular nocturno, un modo de despilfarro, en diversiones como nunca se había experimentado, como repercusión de una corrupción acelerada, una fascinación por las modas norteamericanas y una concepción desbordada de la existencia y el divertimento en el México nocturno. En este contexto, el *melodrama prostibulario* responde a diversas circunstancias, se constituye en una derivación del llamado *cine de la ciudad*, para entonces con efectos taquilleros ya probados, asimismo, por la vía de este género se intenta dar un imagen de un nuevo *cosmopolitismo citadino*. Las cintas cumplen la función de agruparse en un bloque genérico que sustituya en número de producciones y requerimientos a la comedia ranchera, Del mismo modo que se trataba de buscar una correspondencia nacional a las películas musicales de Hollywood, que por esa época, habían logrado resonantes éxitos en México y en el resto de América Latina; de ahí la abundancia de números músico-bailables, tanto en la pista como en los escenarios propios del cabaret para el gusto del público. En este sentido comenta “El rastacuerismo es la vivencia más democrática de la clase media en auge económico. En los teatro de revista, las bailarinas exóticas (*Kalentán, Tongolele* y demás) mueven todo lo movable y, obedeciendo a las invocaciones multitudinarias de la gayola, ¡pelos, pelos!, las coristas exhiben las

En la construcción de esta imagen del exceso masculino<sup>429</sup> y femenino, directores como Alberto Gout, Juan Orol, Ernesto Cortázar o Víctor Urruchúa dotan a la cabaretera de conductas excéntricas y déspotas a través de la *fetichización*<sup>430</sup> y fragmentación del cuerpo en los planos. La exposición las representa rodeadas de hombres, amantes, poder y dinero, y su triunfo como bailarinas altivas, es producto de los vínculos de la mujer con la exhibición pública de su figura, pero también con todo tipo de comportamientos delictivos y excesos para hacer alianzas con los hombres o hacerlos caer en su control.

En Sensualidad, (1950) de Alberto Gout, Ninón Sevilla aparece como un prototipo de belleza provocadora, en donde la descripción de sus piernas y la vitalidad del conjunto corporal en movimiento a través de la cámara, la convierten en una metáfora de fogosidad y

---

abundancias de sus carnes. Allá por las calles de Cuautemoczn, las Vizcaínas, el gano y Dos de Abril, las prostitutas callejeras exhortan monótonas, incansablemente a los viandantes *pasa güero, te trato bien* para que las acompañen al interior de sus cuartuchos olientes a semen y humedad, riñen a grito pelado con las competidoras de enfrente y, mientras sus hijos pequeños juegan a inflar preservativos como globitos, otras inquilinas arrojan agua de aseo vaginal a las rotas despistadas que cruzan la calle” En Ayala, Blanco, *Op. cit.*, pág. 140.

<sup>429</sup> Ya desde la campaña de Miguel Alemán para la presidencia de la república se caracteriza por una serie de signos de corrupción que comienzan a operar en la política mexicana. La *cargada*, término clave en el vocabulario político mexicano es total. Escribe Blanca Torres “Al *carro* de Alemán se suben obreros (camioneros, electricistas, tranviarios, maestros, litógrafos) agrupaciones femeninas, burócratas, diputados, un frente socialista de abogados, gobernadores, legislaturas, intelectuales comunistas y, desde luego, la CTM, en cuyo seno había pronunciado un primer discurso: [los trabajadores deben tener conciencia de que las exigencias desproporcionadas redundan en contra de ellos mismos. El país reclama la industrialización]”. En este mismo sentido, ya desde la campaña para la presidencia, *el cachorro de la revolución*, como también se le conocía a Miguel Alemán era único: “Alemán arrolla, a bordo de camiones de redilas, rodeado de muchachas y con el mejor eslogan de su campaña en su sonrisa juvenil, natural, contagiosa, optimista y jamás borrada. La Revolución se ha bajado del caballo para abordar, en público, los camiones de redilas rebosantes de chicas preciosas, flamantes Adelitas de la primera generación de los hijos de la revolución; y, en privado, los *cadillacs* de largas colas o los *packards*...Mientras, Alemán repasa al país que ya conoce bien desde el arranque provinciano y pobre, en una campaña alegre, a los acordes de la *bamba*, segundo himno nacional durante siete años”. En Torres, Blanca. *Historia de la revolución mexicana. Hacia la utopía industrial*, México, El Colegio de México, 1984, vol. 21, pp. 25-26.

<sup>430</sup> Sobre este término hablaremos más adelante, cuando iniciemos el análisis del proceso de esquematización y la construcción del paradigma de la mujer nocturna en la sociedad de consumo.

deseo. En Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero, Marta es una mujer seductora y atrevida, siempre insolente sin dejar de ser sensual y provocadora. En amor de la calle (1949) de Ernesto Cortázar, Meche Barba se defiende instintivamente hasta con los dientes y arremete a mordidas contra su agresor Armando Velasco, sin dejar de mostrar el nacimiento de sus senos de adolescente al tratar de arrebatarse el revólver al atacante en la violenta escena.

En Ángel o demonio, (1947) de Víctor Urruchúa, el director pone el acento en la narración y descripción corporal de María Antonieta Pons a través de la cámara y la convierte en una mujer exuberante y deseable, que no pierde el candor del rostro y el cuerpo, las actitudes de sumisión primero y de prostituta después, así como la exhibición de un cuerpo firme, esbelto y semidescubierto, en espera de clientes y dinero que conseguirá a través de los hombres que la desean.

En estos rasgos de provocación aparecen dos ámbitos básicos en la interpretación de la mujer nocturna, dos ámbitos que ejercen una tensión en la estructura del melodrama, por un lado el religioso y por el otro el político. En el religioso la mujer nocturna encarna en los usos del cuerpo esos vicios satanizados por la tradición bíblica, y los convierte en vehículos de provocación y exceso corporal: los filmes siempre subrayan la imagen del cuerpo y su relación permanente al relato sagrado. Se enfatizan las acciones físicas propias de la prostituta en la concepción social que el cine convierte en signos de libertinaje, falta de castidad, poderes hostiles y desmanes. Esta técnica de la desinhibición corporal cinematográfica irrumpe en el espectador del cabaret y de la película como deseo individual, tanto

en ella como en quien la mira. En este sentido, entre los excesos que comienzan a hacerse evidentes aparece como uno de los principales la exhibición del cuerpo y la carne a través de la danza. Pues como se advierte en los filmes, la cabaretera de finales de la década de los cuarenta y los cincuenta parece estar siempre dispuesta al deseo carnal desde sus danzas.

En Cabaret Shangai (1949) de Alberto Gout, Mary Ruth la bailarina estrella del cabaret, seduce a Tony el gerente del lugar, y se encapricha y atrapa a Alfredo con su belleza, hombre de confianza de Tony. En Aventurera (1949) del mismo director y mismo año, Elena a sus 18 años, se convierte en un modo de transfiguración de la homogeneidad divina de la doctrina católica, pues a través de sus excesos corporales irrumpe en seducción y deseo sobre todo hombre que la rodea. Las metáforas corporales se convierten en un modo de perturbación individual y grupal exacerbada, muy similares al los análisis que hace George Bataille, cuando habla del erotismo femenino, pues escribe que el hombre y la mujer son creados por Dios para el amor de los unos para los otros,<sup>431</sup> en este sentido, el principio católico anula los deseos individuales y los ve como discontinuos y excesivos frente al orden religioso.<sup>432</sup>

En este contexto, Elena aparece con una actitud individual acentuada de gozo y provocación, actitud que se intensifica cuando baila vertiginosamente y semidesnuda. El deseo de posesión que sugiere a través de las metáforas corporales del movimiento bailado,

---

<sup>431</sup> George Bataille, *op. cit.*, pág. 124.

<sup>432</sup> Íbidem, pág. 125.

se constituye en provocación y deseo con matices de animalidad e instinto. Conducta permanente que irrumpe en su cuerpo con acciones físicas dirigidas a los sentidos de su espectador. Una actitud que como catalizador sensitivo apunta directamente al hombre que la mira y la desea, dentro del cabaret y ante la pantalla. Actitud que en términos generales aparece en la representación y la narrativa como exceso femenino.

La alusión es a la *subversión del cuerpo*, que se manifiesta en las formas que utilizan para hacerse desear, para obtener el dominio sobre el hombre, el dinero y el poder. Es decir, el cuerpo femenino también aparece como un modo de *erotismo destructor* por sus excesos. Procesos estigmatizados y propuesto en la narrativa corporal. Octavio Paz en sus escritos sobre instinto y erotismo sugiere que el erotismo del cuerpo “es la forma de dominación social del instinto”<sup>433</sup> y es, continúa “sexualidad socializada, sometida a las necesidades del grupo, fuerza vital expropiada por la sociedad, inclusive en sus manifestaciones destructoras, como la castidad obligada y los excesos”.<sup>434</sup> Es decir, haciendo un análisis de la imagen femenina y siguiendo a Paz, la mujer nocturna utiliza sus atributos físicos enfáticamente subrayados por la cámara para llegar a la cima del triunfo de su cuerpo y sus deseos. Con ello se revela uno más de los rasgos que la definen: el poder del artificio femenino utilizado en la danza, sobre el poder económico e institucional del mundo masculino.

---

<sup>433</sup> Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*. Ediciones Vuelta Heliópolis. 1993, pág. 19.

<sup>434</sup> Íbidem, pág. 19.

El cuerpo queda expuesto por las formas de exhibirlo: senos en movimiento, cadera, muslos, torso, con ello, siempre se advierte que se abren las vías de acceso a los sentidos masculinos, y por ende, un llamado a la provocación y el deseo. Pareciera que en su cuerpo semidesnudo y ondulante, la característica fundamental de la mujer nocturna en la danza, desplaza a cada movimiento de su cuerpo, al Dios sufriente que le impone la cultura y la doctrina católica. Un modo de energía cinética y apariencia física orientados para agazapar en sus entrañas un modo de dominio público que la impulsa, desde su interior profundo, al asenso del poder a través de la irrupción del exceso. Deseos íntimos que se hacen públicos a través de las metáforas corporales bailadas, que se constituyen en el triunfo de la belleza, la sensualidad y vigor, siempre coronados de poder y brillo, como parte del atuendo y la joya, en los escenarios nocturnos del cabaret.

George Bataille también hace referencia a los excesos femeninos en el orden moral de la religión católica y dice, estos “quedan expuestas como contacto con lo impuro, territorio de lo prohibido, que para la Iglesia constituyen los vicios como la lujuria o la avaricia, descendencia directa de la unión de la muerte con el diablo.”<sup>435</sup> Y lo erótico no queda separado del mundo profano.<sup>436</sup> Esta es la imagen que aquí destacamos de la cabaretera del cine, que encarna en su representación una mujer con rostro de ángel pero destructora. Un ente sobrenatural, fantasmal casi perfecto en

---

<sup>435</sup> George Bataille, *op. cit.*, pág. 154.

<sup>436</sup> Íbidem, pág. 154.

belleza, pero que en esencia, forma parte de un modo de destrucción de los hombres que la rodean, pues los engaña, los roba o enloquece de pasión y deseo.

En Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero, Martha (Ninón Sevilla) triunfa bailando en un cabaret después de salir de un orfanatorio. Vive en la casa lujosa de Rivera, el dueño del cabaret, el hombre que la quiere para sí y la llena de cuidados mientras que Luciano le propone matrimonio. Ella conoce a Rodolfo un marino que la enamora y de quien se enamora. En Cabaret Shangai, (Rosa Carmina es estrella del cabaret en donde trabaja bailando y compartiendo su belleza con los clientes del lugar. Los hombres la asechan, es amante de Tony, un gangster que se entiende en la cinta es dueño del lugar, al tiempo que ella seduce a Alfredo, hombre de confianza de Tony). En Aventurera, Elena (Ninón Sevilla) triunfa por su juventud y belleza. Sus formas de mover el cuerpo cuando baila en el cabaret, en el que es violada y vendida por Lucio, la convierten en la atracción principal. Después se casa con un hombre rico, Mario, sin embargo siempre continúa rodeada por hombres; incluso hasta llega a custodiar las joyas de la familia cuando descubre la verdadera identidad nocturna de su suegra.

En un segundo ámbito, los signos del exceso en la mujer nocturna a través de su cuerpo en movimiento, su desenfreno y opulencia, parecen trasladarse a la esfera política a través de la posesión de hombres: perversidad, dinero y control que encarna la cabaretera en abierta alusión y metáfora de las ambiciones

desbordadas del político de la época.<sup>437</sup> En estas alusiones al exceso masculino a través del exceso femenino, quedan implícitos deseos ocultos. Deseos el poder, el dinero, la abundancia, y más aún deseos y excesos del contexto político de la época, como aquellos que sugieren el uso de las arcas de la nación y el erario público para beneficios propios.<sup>438</sup> Pues en los círculos económicamente poderosos como el clero, la milicia, los inversionistas y empresarios, los hombres que los representan, se constituyen en signos sociales de poder y robo, tanto a nivel individual como de las instituciones públicas que representan.

En este contexto, la década de los cuarenta en el periodo de Manuel Ávila Camacho 1940-1946 y en especial en el periodo de Miguel Alemán Valdés 1946-1952, según los rumores de la prensa, Alemán se distinguirá, entre otras cosas, por ostentarse públicamente como un hombre de negocios, dueño de lujosos fraccionamientos y

---

<sup>437</sup> Como parte de estos ejemplos de poder y exceso mencionamos que por un sexenio el presidente Miguel Alemán gozaba de un poder absoluto, con la inercia política del que enteraba le debía el puesto al que salía. El que salía se iba de manera impune e inmune: el que entraba le cubría las espaldas. El presidente entrante podía ejercer con toda largueza el *nepotismo*, pero no al extremo de heredar la silla presidencial a sus hijos biológicos o sus hermanos, el ejemplo de Maximino estaba claro. Los elegidos provenían de un clan distinto; no carnal sino político. Debían ser miembros de la *familia revolucionaria* del naciente PRI o su inmediato antecesor el PNR. En Krauze, Enrique. *La presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. Colección andanzas. Ed. Tusquets. 1997, págs. 105-107.

<sup>438</sup> Podemos mencionar que las empresas en México emanadas de la política de industrialización del país proporcionaban una gama amplísima de productos y de servicios a la sociedad, pero sus principales objetivos no eran los de la producción para el servicio social sino el de coordinar el poder político de la nación. En este contexto, dice Enrique Krauze, el periodo alemanista se caracterizaba por desarrollar un dinámico mercado de compraventa, de obediencia y de buena voluntad. Desde arriba y en cascada, el poder centraliza, subastaba o concesionaba contratos, prebendas y plazas públicas al postor que le ofreciese los mejores paquetes clientelares. “la esencia de ese contrato social, el bálsamo que apacigua los ánimos, concilia los espíritus y resuelve las contradicciones, es el dinero estatal”. En este sentido “la política no consiste en ganar votaciones públicas, sino ascensos internos”. Los votantes, vistos como los supuestos dueños de las corporaciones, pierden el control frente a los funcionarios que, para todos los efectos prácticos, son los verdaderos dueños. Estos, a su vez, “dependen de la voluntad del señor presidente”, que es, aun tiempo, presidente del consejo administrativo y director ejecutivo, por seis años, de la empresa. En Zaid, Gabriel. *La economía presidencial*, México, Rev. Vuelta, págs. 53-56 citado por Krauze Enrique. *La presidencia Imperial. Op. cit.* Págs. 107.



socio fundador de la empresa Televisión, que para entonces explotaba el canal cuatro de televisión.<sup>439</sup> Es decir, que la política alemanista consistía en lo fundamental en la combinación del binomio negocio–presidencia.<sup>440</sup> En este contexto, tampoco es casual que el periodo en cuestión se le conozca también como “el milagro mexicano” por el progreso económico que se promovía al interior del país.<sup>441</sup>

Al periodo de gobierno se le atribuye el auge de las *eróticas–rumberas* y del cine nacional, pues para el año de 1950 se produjeron 200 películas.<sup>442</sup> En palabras de Monsiváis el periodo se describe como “el apogeo del mambo como vibración urbana, la visión de la ciudad es como la de una conga gigantesca que encabezan artistas y políticos–empresarios”,<sup>443</sup> en donde la reconversión de la prostituta la convierte socialmente en dama de compañía.<sup>444</sup> La filosofía alemanista se consolidaba paulatinamente bajo la consigna de *dejar hacer, si se le dejaba hacer*.<sup>445</sup> Se evidenciaba el arte de gobernar y saber compartir los beneficios entre los allegados y colaboradores...<sup>446</sup>

---

<sup>439</sup> En Rosas, Alejandro y Villalpando, José Manuel. *Los presidentes de México. Historia de los gobernadores de México*. Editorial Planeta, Primera Edición, año 2000, pp. 192-210.

<sup>440</sup> *Íbidem*, pág. 198.

<sup>441</sup> *Íbidem*, pág. 199.

<sup>442</sup> Emilio García Riera, *op. cit.* Vol. 3., pág. 289

<sup>443</sup> Monsiváis Carlos. *La capital dos muros libidinosos del siglo*, *op. cit.*, pág. 17.

<sup>444</sup> *Íbidem*, pág. 18.

<sup>445</sup> La prensa de la época rumoraba sobre *la corrupción* del sexenio alemanista, haciendo una cantidad de comentarios sobre los modos de gobernar desde un buen número de periódicos muy diversos.

<sup>446</sup> Alejandro Rosas y José Manuel Villalpando, *Op. cit.*, pág. 200.

Mientras tanto la imagen de la cabaretera en el cine se intensifica a través de su conducta y apariencia como reflejo de abundancia y prosperidad económica. También se consolida como un cuerpo que encarna múltiples signos y vicios a través de vestimentas, comportamientos y utilerías como parte significativa de esos excesos en la política y en la vida nocturna. Entre ellos, los que sugieren los apetitos sin límites a través de los hoyos del cuerpo.

En María Cristina (1951) de Ramón Pereda María Antonieta Pons incrusta en su vestimenta de cabaretera unos ojos brillantes como de felino. La imagen aparece en la parte baja de su vientre en una pequeña falda negra. Los ojos del felino también coinciden, por su disposición, con el pubis de la bailarina, como si la referencia al sexo representara la boca del felino o de un demonio poderoso y protector. Los ojos resguardan el sexo y son parte de él, la imagen alude a una boca imaginaria en el bajo vientre que se entiende vigila o resguarda, a la vez que la boca sugerida asecha y parece estar siempre dispuesta a *engullir* y *morder*. (Fig. 24)



Fig.24 María Cristina (1951) de Ramón Pereda. En la imagen María Antonieta Pons incrusta en su vestimenta negra, superior e inferior, cuatro ojos brillantes como de felino negro o pantera. Los ojos aparecen en los senos y en la parte baja de su vientre. Los ojos *de abajo*, coinciden, por su disposición con el pubis de la bailarina, como si la referencia al sexo (la vagina) representara el rostro total y la boca del felino, o de un demonio poderoso y protector que acecha.... El rostro sugerido parece resguardan el sexo y es parte de él. Por la disposición de los ojos y el rostro formado, la boca del felino alude a una entidad imaginaria formada por el bajo vientre, que se entiende vigila o resguarda, a la vez que asecha y parece estar siempre dispuesta a proteger, morder o *engullir*.

Las referencias a la *mordida* o a la *boca deboradora* aparecen como elementos del instinto animal y salvaje, pero adheridos al cuerpo femenino toman lecturas y significados de glotonería y protección. Estos signos aparecen como metáforas y referencias del exceso femenino incrustados al cuerpo, adornan a la bailarina, a la cabaretera, pero también la connotan de impulsividad e instinto, como parte de un comportamiento corporal de *voraz apetito*.

En este sentido, en el periodo alemanista no es fortuito que desde finales de la década de los cincuenta, tras el desarrollo modernizador e industrial del país, varias referencias de la prensa rumoren que se populariza e instaure rápidamente en la sociedad mexicana la *mordida*. Sobre este peculiar fenómeno social de corrupción, en el año de 1952 Lombardo Toledano comenta. "Vivimos en el cieno" arrepentido de haber destapado al "cachorro de la revolución": "la *mordida*, el *atraco*, el *cohecho*, el *embute*, el *chupito*, son una serie de nombres que se han inventado para calificar esta práctica inmoral. La justicia hay que comprarla, primero al *gendarme*, luego al ministerio público, luego al juez, luego al alcalde, luego al diputado, luego al gobernador, luego al ministro, luego al Secretario de Estado..."<sup>447</sup>

Coincidentemente, el fenómeno social que se instaure entre los ciudadanos, aparece como un novedoso *sistema de corrupción* con el que todo mundo salía beneficiado: el funcionario ganaba dinero y el

---

<sup>447</sup> Krauze, Enrique, Jean Meyer, Cayetano Reyes. *Historia de la Revolución Mexicana. La reconstrucción económica, México*, El Colegio de México, 1997, vol. 10, págs. 70-82.

ciudadano celeridad y decisiones favorables.<sup>448</sup> En la esfera cinematográfica, aparece con mayor vigor, y en el clímax de su imagen la voluptuosidad y excesos de la cabaretera.

En el ámbito social y político<sup>449</sup> si algún empresario o inversionista norteamericano deseaba emprender algún negocio, sólo *tenía que ponerse de acuerdo* con el funcionario respectivo<sup>450</sup>: el

---

<sup>448</sup> En la cita anterior es claro que Lombardo Toledano no mencionó... “luego el presidente de la República”, pero no hacía falta. Era sabido que el presidente de la república seguía haciendo o hacía negocios desde la política y que adquiría o expandía su participación en empresas de aeronáutica, telefonía, construcción, urbanística, siderurgia, tubería, televisión, y, desde luego, en su ámbito consentido: la hotelería y el turismo en general. Y como el propio presidente hacía negocios con el poder, la permisibilidad escurrió como en cascada a la corporación entera. Por lo demás, el gusto por los ranchos y las haciendas no descendió. En este mismo sentido se hacía evidente que el ciudadano común toleraba la universalidad de la *mordida*, porque a bien creía que los políticos eran dueños del poder y podían hacer su *regalada gana* o porque sabía que contra el uso impune del poder no había recurso eficaz. Muy pocos advertían entonces que solo el ejercicio real, no simulado, de la democracia y la división de poderes podía revertir la corrupción. La gente humilde de la ciudad se vengaba asistiendo al teatro *Follies* a reír con los *sketches* políticos del cómico Jesús Martínez Palillo <flagelador de los inverecundos>, fustigador de <los políticos inmorales>, <pulpos chupeteadores del presupuesto nacional>. Lo que no podía decirse por escrito y en público, se hacía público a través de las cadenas del rumor, con estos versos contra Miguel Alemán y su grupo en el poder, compuestos, por supuesto, luego que dejó la presidencia.

*Alí Babá con sus cuarenta ratas*

*Ha dejado a este pueblo en alpargatas*

*Pues el sultán se siente muy feliz*

*gastando sus millones en París.*

*Sí un nuevo sol en las alturas brilla,*

*¡maldito sea el sultán y su pandilla!*

En Enrique Krauze, *La Presidencia imperial* Op. cit. Págs. 111-113.

<sup>449</sup> Esta dinámica social y política impuesta en el sexenio alemanista correspondía en lo fundamental a una edición moderna y funcional del sistema político. Es decir, una manera propia de la administración de coordinar el poder. La corporación funcionaba por la obediencia filial y sus gobernados que incluían una serie de prácticas burocráticas acusadas como corruptas. Apoyado y legitimado por la maquinaria electoral del PRI, el presidente regía de manera directa, además de su propio ámbito burocrático-ejecutivo y el de la ciudad de México (pues nombraba a sus amigos como miembros de su gabinete), la vida de los grandes poderes subordinados. Estos eran de tres tipos: formales, corporados y reales. Los poderes formales eran el legislativo, el judicial, los gobiernos estatales y municipales. Los poderes corporados estaban en su mayoría dentro del PRI, en sus sectores obrero, campesino y popular. Los poderes reales tenían armas y gente armada: los caciques y el ejército. Enrique Krauze. Op cit. pág. 109.

<sup>450</sup> El ensayista francés Jean Francois Revel, comisionado por la prestigiosa revista *Esprit* para prepara un artículo sobre la democracia en México en el periodo alemanista, escribiría horrorizado (bajo el seudónimo de Jacques Severin) <uno puede hacer todos los negocios que quiera en México, a condición de *ponerse de acuerdo* antes con el gobernador del Estado o con alguna personalidad federal importante. Siempre se puede interesar a los políticos, es para los hombres de negocios un *paraíso*>. En los ricos el comportamiento es ostentoso y en exceso: construyen mansiones de película, organizan bacanales romanas, el dinero fluye a raudales, la ostentación llegaba, sin recato ya, a las páginas de los periódicos. Jorge Pasquel, uno de los amigos de infancia de Alemán, aduanero poderoso, gran contrabandista y dueño de grandes latifundios

director de la dependencia, el burócrata de la ventanilla, el secretario de Estado o el presidente.<sup>451</sup>

En el ámbito cinematográfico, también las metáforas del exceso, a través de la boca, parece coinciden como signo de *apetito voraz*, de protección maligna o de instinto animal. Ante ello, en cintas como Ritmos del Caribe (1950) de Juan J. Ortega<sup>452</sup> Amalia Aguilar muestra animales adheridos al cuerpo femenino para rodear de bestialidad e instinto la corporeidad de la cabaretera. En la cinta la protagonista trae pegado al muslo izquierdo la máscara de un lobo babeante, con aspecto de furia y hambriento; (Fig. 25) sus ojos oscuros parecen aludir a la representación de un animal con atributos sobrenaturales e inmateriales. Varios hombres y mujeres, bailarines semidesnudos, rodean a la cabaretera en la escena. En la cinta, las referencias a la boca también se extienden a los gritos, bostezos o algarabías desmedidas y la sensualidad de los labios entre abiertos de Pons, Una boca y sus labios siempre dispuestos a brindar placer desde la soledad del primer plano. La boca como uno de los hoyos del cuerpo, se convierte poco a poco en signo recurrente de un fantasma destructor y voraz que coincide en una época.

---

andaba con la célebre actriz María Félix. Ésta recuerda en sus memorias: <Cuando me hizo la corte estaba en la cumbre de su poder, porque su amistad con el presidente le habría todas las puertas, dentro y fuera de México. Cuando hice la película *Maclovía* en los lagos de Michoacán, me llenó de atenciones. Una vez le dije por teléfono que se había acabado el hielo en el hotel de Pátzcuaro donde estaba hospedada con todo el equipo de filmación y a la mañana siguiente me mandó un hidroavión con un refrigerador. Le di las gracias y el quiso mandarme todos los días el hidroavión con manjares y golosinas. Era un lujo excesivo que contrastaba con la pobreza del lugar, y entonces le pedí que en vez de enviarme caviar y langostas, llenara el hidroavión con sacos de maíz y frijol para repartirlos entre los indios de Janizio. Íbidem, pág. 112.

<sup>451</sup> Íbidem, pág. 203.

<sup>452</sup> El argumento de la película trata de una bailarina enferma del corazón que conoce a un doctor famoso. Casualmente coinciden en la Habana y surge entre ellos un romance. Al enterarse la esposa del médico despide a su marido y él desesperado se dedica a beber. La bailarina inventa un amorío con otro hombre para no perjudicarlo más. La hija del doctor enferma y él la salva. La bailarina habla con la esposa para aclarar que no desea destruir su matrimonio, y muere feliz al ver a la familia del doctor reunida.

Un signo corporal que parece hacer confluír más que nunca a dos protagonistas del México de los años cuarenta: la cabaretera y el político.



Fig.25 Ritmos del Caribe (1950) de Juan J. Ortega. En la imagen Amalia Aguilar. En el ámbito narrativo del cuerpo femenino, también las *metáforas del exceso*, a través de la boca instintiva, parecen coincidir con signos de *apetito voraz*, de protección maligna o de instinto animal. Aquí Amalia Aguilar muestra animales adheridos al cuerpo para rodear de bestialidad e instinto su imagen sensual y su baile afrocaribeño. En su vestimenta trae pegado a la cadera la máscara de un lobo babeante, con aspecto de furia y hambriento; los ojos oscuros y sin brillo parecen aludir a la representación de un animal con atributos sobrenaturales que protegen y adornan a la bailarina.

En Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero,<sup>453</sup> Ninón Sevilla trae pegada al bajo vientre una máscara de diablo brillante, cuyo *hocico* entreabierto coincide justo en la vagina y parece esperar un bocado grande y apetitoso... El cuerpo de Sevilla, casi desnudo, apenas cubierto por una maya de red de cuadro grande y negra, permite apreciar con precisión las formas y exuberancias de la representación cinematográfica del cuerpo. (Fig. 26)

En Aventurera (1949) de Alberto Gout, (Fig. 27) se aprecia esta imagen de Diablo a través de una máscara que coincide con las zonas sexuales de la bailarina. La boca del diablo coincide con el órgano sexual femenino. En este contexto, la máscara, las plumas negras y todo lo que adorna y significa al cuerpo de la cabaretera se constituye en múltiple referencias de exotismo y opulencia, de glotonería y protección hacia la imagen de la mujer, como lo revisamos anteriormente.

---

<sup>453</sup> La película trata de los huérfanos Marta y Mario, dos hermanos que terminan de estudiar en un orfanatorio y van a estudiar a Veracruz. El se casa con una joven de sociedad y Marta va a un cabaret invitada por un tal Luciano, ella se embriaga y sustituye a la bailarina Belén, con quien luego riñe. El ciego Rubén la aloja junto con un niño. Rivera el dueño del cabaret la contrata. Belén trata de envenenarla y Marta enferma. Vuelve Luciano y le ofrece matrimonio. El ciego se embriaga por ello. Éste no acepta la relación de los jóvenes. Ellos van a huir después de golpear a Luciano pero el ciego mata a Marta de un tiro.





Fig.26 Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero. En la imagen Ninón Sevilla exhibe en el bajo vientre una máscara de diablo brillante, cuyo *hocico* entreabierto coincide justo en la vagina de la bailarina y parece esperar un bocado grande y apetitoso... al mismo tiempo que resguarda y protege. La vestimenta elaborada de una maya de red a cuadros, permite apreciar con precisión las formas y exuberancias de los atributos corporales, también como representación de los excesos y *promesas* adheridos al cuerpo femenino.



Fig.27 Aventurera (1949) de Alberto Gout. En la fotografía Ninón Sevilla expone en su atuendo la imagen de un Diablo a través de una máscara que coincide con las zonas sexuales. El hocico del diablo alude al órgano femenino. En este contexto, la máscara, las plumas negras y todo lo que adorna y significa al cuerpo de la cabaretera se constituyen en múltiple referencias de *exotismo* y *opulencia*, de *glotonería* y *protección*. Por el hocico del Diablo alusivo a la vagina, el significado se torna polivalente: es la comedora de hombres con dientes de diablo en la vagina y mirada fija, que bien puede sepultar el abismo de la *caída* por la organización corporal y voraz de su *descenso* al mundo nocturno. Es decir: el microcosmos de la seducción y el exceso, condensado en las consideraciones del cuerpo divinizado en la representación nocturna.

Así el sexenio alemanista se transformaba en la voz popular encabezada por la prensa, en un auténtico carnaval, una fiesta de los sentidos y de la carne humana al estilo de las representaciones dancísticas de la cabaretera. Un carnaval del despojo y corrupción, pues al son de una conga, un mambo o una bamba jarocho, Miguel Alemán pretendía hacer simpática su política de saqueo a la nación.<sup>454</sup> En el sexenio todo convergía, desde la diversidad de cabaretes para la escala social y económica, hasta el placer corporal y las formas institucionales y políticas de control y divertimento, que se integraba a una economía de mercado y una ideología individual y grupal para los más diversos gustos masculinos.

---

<sup>454</sup> Lo peor para el sistema político mexicano, pensaba Cosío Villegas, era que el sistema alemanista, en general, no optaba por la vía del progreso, porque no se buscaba el bienestar material en general, sino una variedad restringida y particular. Este era un crecimiento industrial que beneficiaba a la triple casta de los funcionarios, los obreros y los campesinos: de este modo dice Villegas “una tesis fascinadora por su contenido de evidente justicia social, se transformaba en una tesis económicamente discutible, social y políticamente repugnante”. Este proyecto, aludiendo al proyecto alemanista dice Villegas, perdía el camino y hacía vagar a México *como alma en pena*, pues no había libertad política individual ni bienestar material en general. Escribe: “...el tan decantado progreso material y no solo el minúsculo industrial, es usado como chorro de luz que se arroja a los ojos del pueblo para cegarlo deslumbrándolo, e impedirle así ver sus propias llagas... ¡sus llagas políticas! Es más, el gobernante cuyo programa es excesivamente de progreso material, declara que es tan esencial a la dicha del pueblo, que mide y refleja tan esplendorosamente la pujanza de la patria, que, para dárselo, principia por pedir orden, trabajo, disciplina y acaba por exigir acatamiento ciego y servil, la sumisión abierta de todo el país. Exige más ese gobernante: el reconocimiento de que es obra personal suya todo ese progreso material, hecho, no con el dinero personal del gobernante, sino del país; no con las manos del gobernante, sino con las del obrero mexicano; y aún costo que, de conocerse a ciencia cierta, produciría un vértigo mortal. Exige, pues, que cada una de las obras lleve su nombre propio para que las generaciones futuras lo vean en todas partes, como a Dios.” Cosío Villegas, Daniel. *El México de Tannenbaum*, en Enrique Krauze. *La presidencia imperial*. *Op cit.* pág. 171.

En este contexto<sup>455</sup> de abundancia y divertimento, el mundo masculino hace más evidente sus formas de regulación institucional y social sobre el cuerpo femenino y el género cinematográfico de la mujer nocturna. Con ello también revela sus posturas ideológicas respecto a una figura históricamente tipificada: la *femme fatale*. Pues como lo veremos, en el cine mexicano, también desde el mundo masculino es que se sintetizan los procesos de control y representación de la mujer nocturna, así como se da forma a los destinos sociales del cuerpo en la estructura social, cultural y cinematográfica. Estructuras que impactan la escenificación y las narrativas corporales de la mujer nocturna bajo un modo de regulación de la anatomía femenina. Frentes a estos vínculos de la representación de la mujer nocturna y su convergencia institucional, la mujer en el cine también aparece como una anatomía política de la época susceptible de regulación y control institucional.

---

<sup>455</sup> El 15 de mayo de 1951, el Episcopado Mexicano publica una *Carta Pastoral Colectiva* como respuesta a la descomposición social del régimen alemanista. En ella se expresa la inmoralidad del régimen y la degradación del gobierno debido a la corrupción y los conflictos liberales entendidos, según la iglesia como *pecados sociales*. La iglesia católica mexicana, a través de su permanente campaña de moralización del *cinematógrafo* hacía referencia a la abundancia y opulencia material del régimen alemanista, la cual decía debe ser paralela a la liberación espiritual del hombre. En *Carta Pastoral Colectiva del Venerable Episcopado Mexicano*, en el 60° aniversario de la Encíclica *Rerum Novarum*. Op. cit. Rev. *Christus*. Año XVI, NÚM. 181. Julio de 1951.

## **Capítulo Sexto**

### **La escenificación femenina como condensación y anatomía política**

## 1. El cuerpo como condensación y anatomía política

En su conjunto, la escenificación y la narrativa del cuerpo en el cine, filtran con las particularidades expresivas del medio la ideología social y política que permea la época. Pues en la representación, las contradicciones históricas pasadas y presentes, de prohibición y de control, aparecen como formas institucionales que enfatizan comportamiento, usos y significados del cuerpo femenino, tanto en el orden social como en las representaciones del cuerpo. En esta configuración de imágenes, emergen actitudes del género masculino y femenino con una base ideológica tradicional e institucional, conservadora y consumista, como principios elementales de los usos y saberes del cuerpo en México. En este sentido la representación y narrativa del cuerpo se constituyen en una *anatomía historizada*.<sup>456</sup>

Como Analiza Michael Foucault, en el cuerpo humano, actos, hábitos e ideologías del entorno social están dirigidos al control y regulación del cuerpo y se incrustan por medio de los dictados de la cultura. Códigos de conducta, en lo general asociadas a una moral de mesura y ordenamiento de las pulsiones humanas aparecen a manera de regulaciones entre los individuos. Normas dirigidas a la vigilia de las pulsiones y del cuerpo en el orden social para dirigir el comportamiento social, moral y sexual de los ciudadanos. Restricción y vigilancia sobre un cuerpo-individuo que aparece en todo momento bajo sospecha de usos desordenados.<sup>457</sup>

---

<sup>456</sup> Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta 1992, pág. 155.

<sup>457</sup> Íbidem, pág. 155.

Sobre estas formas institucionales de regular los comportamientos Michael Foucault señala que en el cuerpo público y privado, los procesos de significación y representación ponen de relieve los usos y saberes de los individuos de una sociedad en sus convivencias diarias.<sup>458</sup> El hecho, dice “hace del cuerpo y lo convierte en una *realidad historizada*, sujeta siempre a una trama de relaciones de fuerza, de forma, de poder y de saber”.<sup>459</sup>

La reflexión propone las formas de exhibición del cuerpo como una entidad adherida fuertemente a la norma, la vigilancia y el poder a través de la institucionalidad. Estas formas de exhibición aparecen en el cine como: seducción, erotismo o placer. Como señala Foucault, estas son regulaciones instituidas sobre la conducta física y moral para legitimar la norma como regla o delito ó, en su caso, como transgresión al orden imperante.<sup>460</sup> Aspectos históricos que como revisamos, atraviesan los significados del cuerpo en la sociedad, así como las concepciones en los tratamientos de representación del cuerpo. Un ejemplo de estas formas de tratamiento del cuerpo en la representación, lo constituye el director de cine y su *ojo rector* en la manera de exponer al cuerpo públicamente; el director aparece como un constructor de significados a través de la cámara y el cuerpo femenino.

El proceso, a la vez que histórico y creativo se torna en una constante de exhibición y vigilia que desde el análisis de Foucault se propone para las representaciones artísticas. Proceso que evidencia

---

<sup>458</sup> *Íbidem*, pág. 155.

<sup>459</sup> *Íbidem*, pág. 156.

<sup>460</sup> *Íbidem*, pág. 158.

un modo de regulación, encierro y desequilibrio entorno a los usos del cuerpo: matrimonio, patología, leyes, desviaciones o locura, así como formas y conductas que expresan la desadaptación social como la prostitución, la enfermedad o la sexualidad. Formas que se filtran en la exhibición del cuerpo en la imagen como conductas públicas que se petrifican como desadaptación social e historia.<sup>461</sup>

En México, estas regulaciones históricas propuestas por Foucault sobre los usos corporales aceptados y no tienen su origen desde la Nueva España como lo revisamos. Sin embargo estas normas reguladas y expuestas en síntesis de urbanidad, moral y civilidad en los inicios del siglo XX, quedan resumida en leyes como la Constitución de 1917 del México del siglo XX para nuestros propósitos. Leyes promulgadas como la de Venustiano Carranza En la constitución de 1917 que nos permite observar estas formas de control que regularan y vigilan los comportamientos morales de los ciudadanos en las primeras décadas del siglo XX. En esta constitución se pueden observar aspectos relacionados a los usos del cuerpo de los individuos y sus implicaciones con el orden moral. Como ejemplo de ello en algunos artículos se observan estas regulaciones sociales que a la letra dicen:

El ataque a la moral y toda manifestación de la palabra, por escrito o por cualquier otro medio, sobre los vicios, faltas y delitos, o que hagan apología de ellos o de sus autores; condena que ultraje y ofenda públicamente el pudor, la decencia o las buenas costumbres, o se excite a la prostitución, a la práctica de actos licenciosos o impúdicos,

---

<sup>461</sup> Íbidem. pág. 156.



teniéndose como tales, todos aquellos que, en el concepto público, estén clasificados como contrarios al pudor.<sup>462</sup>

Esta ley que se expuso públicamente bajo el contexto de “Ley de Imprenta”, tipifica y castiga a los transgresores del pudor conservador, y se convierte en medio de coerción hacia las conductas subversivas como el adulterio, la violación y la prostitución, sin agregar o proponer en sus normas, un sólo apartado sobre tolerancia, afinidad ó práctica sexual distinta a las convencionales.<sup>463</sup>

En esta especie de condensación social y moralización institucional del cuerpo, vemos que la filmografía de cabaret queda atravesada por este *ojo rector* que construye a la mujer nocturna: narración insistente en el cuerpo, desmembramiento y fetichización de partes de la figura, así como la estructura dramática del filme que dice de las consecuencias sufrientes y fatales por la transgresión al orden moral y social. Así como la promoción de múltiples formas de rehabilitación social como el matrimonio, el amor puro o el abandono del cabaret. Imágenes que señalan a través de la narrativa del cuerpo lo permisible y lo prohibido en la cultura, pero representado, regulado y consumido por el hombre: el director, la clientela de la

---

<sup>462</sup> El texto indica que está vigente la ley que se supone reglamentaría los artículos sexto y séptimo, pero tiene el grave defecto de haberse publicado (12 de abril de 1917) antes de que entrara en vigor la Constitución (1° de mayo). En González Ruiz, Edgar. *La sexualidad prohibida. Intolerancia, sexismo y represión, op cit.*, pp. 43-44.

<sup>463</sup> Cabe mencionar que la citada ley sale publicada aproximadamente cinco meses antes de la Constitución de 1917, lo que evidencia una premura por parte del gobierno posrevolucionario por controlar y vigilar el orden moral en México. La ley también propone combatir los altos índices de prostitución que se incrementaban como consecuencia directa del movimiento armado de 1910, en donde las mujeres, solas y pobres, intentaban resolver sus carencias económicas en el oficio de la prostitución. Desde entonces las formas diversas de expresión y tradición o divertimento que se relacionaban con la exhibición del cuerpo como ritos, danzas, festejos, expresiones artísticas y por supuesto formas de exhibición del cuerpo femenino en imágenes como el cine, quedaban vigiladas por la concepción moral de los gobernantes masculinos que desde las leyes combaten la inmoralidad asociada al cuerpo femenino.

cabaretera, y el espectador de las cintas que por lo regular es masculino.

Bajo esta visión formal y legal de lo masculino, diferentes personajes intervienen en los filmes como parte de esta construcción y consumo de la mujer. Por un lado, señalaremos brevemente a personajes secundarios de los filmes de la mujer nocturna como *el cinturita*, el *golpeador* o el *padrote*, como símbolos del flagelo cristiano que le hace recordar a la cabaretera sus transgresiones a través de la violencia física y anímica. Personajes como el estafador o el *cinturita* que aparece en Trotacalles (1951) de Matilde Landeta, en Salón México y otros filmes. Un modo de flagelo físico e ideológico que castiga a la mujer por sus desafíos familiares, morales o sociales.

Hombres que rodean a la mujer nocturna para señalar en ella sus atributos físicos, desafíos sexuales o eróticos, deseos carnales, pecados y transgresiones, bajo un inventario de comportamientos y normas del mundo masculino. Sin embargo observamos que la presencia del hombre en los filmes, también aparece a través de personajes que asechan constantemente a la mujer, sea para seducirla, engañarla, consumirla o representarla.

En estos personajes secundarios de las películas, mencionaremos que en filmes como Santa y Aventurera, el primer hombre con quien comparte su nueva profesión la prostituta y después cabaretera es un hombre maduro o avanzado en edad que paga dinero en exceso por la joven debutante. Un hombre bien vestido, de traje sastre oscuro, corbata y pelo canoso. Un hombre viejo. La mayor de las veces expuesto ebrio y rodeado de prostitutas.

Por la imagen del hombre se entiende *respectable*, moral y recto. Sin embargo aparece como el hombre adinerado que está dispuesto a pagar sólo por el hecho de consumir mujeres y estar con una adolescente novata y atemorizada, para verla, tocarla, besarla y acariciarla. Su dinero y soltura los hace aparecer en el cine como metáforas varoniles de ansias desordenadas, llenos de cierto deleite voluptuoso y de placer carnal, desórdenes de las pasiones y los deseos fuera del matrimonio y las normas sociales a las que pertenecen.

Un cliente que se asocia al ritual de iniciación de la cabaretera, imagen que se desarrollará hasta el extremo del estereotipo, como una relación estrecha entre dinero y juventud, vejez y deseo o delito, erotismo y poder económico. Como revisamos capítulos atrás, esta masculinidad de apariencia civilizada, Carlos Monsiváis, observa que se torna en la imagen de la prostituta humillada hasta el extremo.<sup>464</sup> También representa la prostituta dolorosa que se convierte, tras el calvario de su vida, en el descenso más humillante de la mujer y su cuerpo en la escala de valores sociales en compañía del hombre que contribuye a su *caída*, y subraya: "este es el hecho positivista de la caída social"<sup>465</sup> de la mujer por el hombre. *Caída* que también representa el desorden del hombre vinculado al mundo de prostitución de la mujer. Hombres y mujeres que aparecen señalando el desorden y que funcionan como acicate social para ejercer cohesión

---

<sup>464</sup> Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1507-158.

<sup>465</sup> *Íbidem*, pág.1509.

y aprobación con respecto al orden del colectivo.<sup>466</sup>

En estos vínculos del mundo masculino en la construcción y regulación de la mujer nocturna del cine, también está en un primer nivel, el que la construye, narra y representa en imágenes. Es la mirada del director de cine que con su imaginación y oficio, narra y pone en escena al cuerpo de la mujer. Bajo esta mirada, se exaltan exuberancias corporales, se castiga o redime, se alienta o sataniza el placer o la abstinencia, lo moral o inmoral, el trabajo o el esparcimiento de la mujer en los espacios de divertimento del cabaret. Es la mirada del director del filme que toma a la mujer y sus correlatos corporales como eje narrativo de sus historias que ha decidido llevar a la pantalla. En este contexto, es que observamos en la imagen un modo de *masculinización* de la representación y la narrativa corporal de la mujer nocturna, motivo de nuestro siguiente apartado.

## **2. La masculinización de la cámara**

Para el director, el cine de la mujer nocturna se convierte en un medio para explorarla y construirla. Un medio de conocimiento y revelación de historias de vidas en el cine, explícitas y disimuladas, pero siempre en torno a la corporeidad de la mujer como eje fundamental del filme. Un mundo nocturno velado por los rezagos morales de la época y puesto en evidencia a través del cine de cabaret a través de la representación y narrativa de la mujer.

---

<sup>466</sup> Íbidem, pp. 257-258.

Para la exploración de este mundo, el director utiliza la cámara para narrar, describir y captar el universo íntimo de una mujer y su historia: se escenifican situaciones y personajes, objetos y cuerpos, rostros y partes específicas de esos cuerpos para ponerlos en situación y otorgar significados específicos como lo analizamos.

Al dirigir la escenificación y narrativa, convierte todo lo femenino en imágenes. La traducción a lenguaje cinematográfico se realiza al mover, llevar y traer conscientemente la cámara de un lado a otro; avanzarla o detenerla, postrarla o inmovilizarla para subrayar un diálogo o un sentimiento, acentuar una emoción de dolor o goce. Con la cámara revela otra cara de la realidad. Es por ello que *re-presenta*, es decir, vuelve a presentar algo, a lo que atribuye nuevas lecturas.

Se resalta y significa lo mismo una mirada de odio que de lujuria, unos labios entreabiertos dispuestos al beso que a la maldición, se describe y se exalta un cuerpo bello, lo mismo que se le hace parecer inocente o culpable, triste o provocativo. Así el director de cine construye una realidad novelada a través de una gramática visual verosímil y subjetiva, de una historia individual o colectiva; lo mismo de un gremio o un cuerpo femenino que ha decidido tomar como soporte de lo que ha elegido para escenificar.

En nuestra filmografía, las historias también revelan la exploración de ese universo hombre—mujer a través de la puesta en escena. Pues la mirada del director escoge un tipo de mujer asociada a la prostitución para construirla desde su particularidad y cultura. En este género de películas las explora, consciente o inconscientemente

desde diferentes ángulos. Desde las narraciones y los títulos de sus películas ya se evidencia el amor desordenado y la evocación física, ya expresa el sentido trasgresor de la mujer a ese orden moral que articula la época. Amor de la calle (1949) de Ernesto Cortázar, Amor salvaje (1949) de Juan Orol, Ángel o demonio (1947) de Víctor Urruchúa, Ángeles de arrabal (1949) de Raúl de Anda, Aventurera (1949) de Alberto Gout y una gran variedad de filmes que reflejan ese mundo nocturno que el director ha decidido *representar*.

De esta diversidad de historias se puede hablar del hombre—director y su visión de lo femenino, pues a través de los filmes se exalta el deseo o el pudor, lo maligno en la mujer o la santidad, lo enfermizo como inmoral o lo perverso, como lo analizamos en capítulos pasados. En esta exposición insistente sobre el cuerpo y sus atributos, las películas revelan un cine fisiológico, es decir, un cine que sugiere en la representación, una serie de sensaciones y emociones vinculadas a las experiencias sensuales y físicas vividas de su espectador.

Descripciones y promociones corporales que la imagen hace irrumpir en su espectador como mensajes físicos: descripción del cuerpo, de partes del cuerpo, de labios, de muslos o y de actos sexuales, así como de la propia piel firme y tersa de las protagonistas, como mensajes eróticos en los filmes. Género de películas que expone funciones específicas en sus historias: dramatizar el erotismo para crear una respuesta física y emotiva en su espectador. De este cine de lo femenino por la mirada masculina a través de la cámara, enumeraremos algunos puntos relevantes:

Primero: la mirada del director propone un marco erótico–narrativo que evoca un cúmulo de fantasías sensuales y sexuales en torno a la corporeidad de la mujer. Procesos psicossomáticos que despiertan fantasías de él, del cliente de la cabaretera y del espectador de la cinta, en donde la propuesta en imágenes tiene un sentido a la vez que de valoración social sobre el cuerpo y la sexualidad femenina también un impacto sensorial.

Segundo: se advierte en este cine que la construcción femenina por el director, apela al cuerpo y sus atributos físicos como *leit motiv* y eje narrativo fundamental de la estructura dramática.

Tercero: la imagen creada del cuerpo en las bailarinas-prostitutas lleva signos elementales de carga sensual y sexual como marco narrativo cinematográfico, creando así, un relato de placer y deseo en el espectador, fundamentalmente hombre.

Cuarto: la construcción corporal de la mujer nocturna revela un tipo de erotismo oscuro y malévolos que el director asocia a lo impuro y la belleza de la cabaretera, quedando adheridas las mujeres representadas a un mundo desequilibrado social y religiosamente.

Quinto: un mundo que bien puede traducirse en inmoral y pecaminoso, que en definitiva se vincula al orden teológico cristiano.

Este cine de mujeres sexuales encarna las concepciones de cuerpo cristiano de la mujer inmoral. Un mundo creado desde el imaginario colectivo que pasa a través de la concepción masculina del director. Aspectos que hacen de este cine, un cine que destaca el inconsciente colectivo y los aspectos de género del director hombre, como un común acuerdo entre la recreación del hombre y la

valoración moral, social y sensual sobre la mujer.

Sexto: un imaginario de sexualidad encubierta, que el poder evocador de la imagen cinematográfica explora, narra y escenifica con particular entusiasmo para hablar del erotismo como elemento sustancial de fatalidad. La mujer queda así vinculada a la maldad, al veneno, a lo sombrío que subraya las conductas en la relación cuerpo y *pecado*. *El pecado*<sup>467</sup> como un acto de no amor a Dios y que tiene su origen en el egoísmo humano. Así el relato corporal en la puesta en escena responde a universos simbólicos de la transgresión y la desadaptación social, que refuerzan otro mensaje: el erotismo transgresor que expone el director. En este sentido, sensualidad, sexualidad, seducción y erotismo quedan marcados como procesos transgresores en la mujer. Como un contrapunto a este cine masculino, en la película Trotacalles (1951) de Matilde Landeta, única directora del cine prostibulario de la época que estudiamos, la directora se caracterizará por marcar a sus protagonistas femeninas María y Elena por un largo impulso moralizador a través de filme, para convencer al espectador y a la mujer de que la prostitución y todo lo que la rodea son actos ruines y terribles.<sup>468</sup>

---

<sup>467</sup> El pecado dice el catecismo: En efecto “aparece por egoísmo del latín ego = a yo; egoísmo culto al yo por lo que el hombre desprecia a Dios su creador y se coloca dentro de su lugar. El hombre se proclama dentro de su propio corazón, mente y voluntad tal como procedió Adán en el paraíso, tal como procedió al tratar de desplazar al Señor para ponerse en el centro de toda la creación”. *El catecismo en imágenes*. Lección 41, en *La Biblia Latinoamericana*. Chile 1985.

<sup>468</sup> La película trata de un rico banquero que atropella a una prostituta que resulta hermana de su esposa. La prostituta vive con *un cinturita* que se dedica a estafar mujeres ricas, y la esposa se hace su amante. La prostituta trata de prevenirla pero su hermana no le cree. El esposo se da cuenta de la traición y pone en una celda a los amantes, que van a huir con unos documentos. La prostituta trata de detener al *cinturita* y él la mata. A su vez él es abatido por la policía. La esposa regresa a su casa pensando que nadie se dio cuenta de su traición, pero al llegar su esposo la despoja de sus cosas y la hecha a la calle, donde también se hace prostituta.



Sin embargo en el conjunto de los filmes sobre el género, la mirada masculina es la que parece dar cuenta de la institución moral que se filtra por ese ojo masculino y rector a través de la cámara, aspectos históricos y religiosos que interactúan en el director para la puesta en escena de la mujer nocturna, aspecto que trataremos en nuestro siguiente apartado.

### **3. El síndrome de Salomé a través del ojo rector de la cámara**

Es sabido y estudiado ampliamente que después de la conquista española, México ha construido su base moral y espiritual que rige sus conductas corporales sobre un mito maléfico y divino sintetizado en las ideas de Dios y el diablo. Emergiendo de este proceso, un sincretismo religioso conformado por la amalgama de una concepción de cuerpo y comportamiento *civilizado* y otra *bárbaro* o *pagano* bajo la visión europea. Estas nuevas ideas impuestas bajo las concepciones teológicas del *bien* y del *mal* se extienden de peculiar manera desde el México colonial hasta el moderno de la primera mitad del siglo XX.

En este sentido, la red de imágenes que integran la cultura visual del periodo que estudiamos, se nutre de elementos teológicos cristianos y del universo de lo sobrenatural de la América indígena y negroide que se articulan en una constelación de imágenes. Imágenes llevadas al cuerpo que se configura en la presencia de chamanes, humos, inciensos, máscaras, amuletos, comportamientos, palabras, atuendos, vestimentas, deseos, danzas etc. en donde el cuerpo y su apariencia constituyen el soporte significativo y visual de las representaciones como en los filmes que hemos revisado. Metáforas

visuales que el cine otorga un tratamiento en imágenes sobre vicios y virtudes, que se convierten en sistemas metafóricos de procesos históricos a la vez que de normas de control y regulación social.

Para la tercera y cuarta décadas del siglo XX, estas concepciones pueden leerse de múltiples maneras. En los diccionarios del evangelio cristiano vigentes<sup>469</sup>, o en catecismos y legislaciones religiosas como formas inéditas de la moral social. Las referencias evangélicas de esta moral dicen: “el pecado constituye una clara desobediencia al mandato divino, el que fuera, originado por querer ser como Dios. Las faltas van desde las desviaciones e injusticias hasta las transgresiones y las alusiones al mal, explícitas en la malicia de los vicios capitales que señalan la separación y la ofensa a Dios.”<sup>470</sup>

Como parte de esta lógica moral en torno al cuerpo, dos ejemplos del relato histórico–religioso aparecen como fuentes e influencias sobre los significados del cuerpo femenino en la imagen cinematográfica que estudiamos. Estos pasajes seleccionados constituyen parte relevante de la ideología que se filtra en el cine. En ellos se advierte que las anécdotas de inmoralidad representadas en el relato bíblico han transitado los siglos señalando al cuerpo como maligno. Nuestros dos ejemplos son “La danza del becerro de oro” y el pasaje de “Salomé”, la bailarina *destructora*.

Dos narraciones bíblicas en donde la exhibición del cuerpo sexuado y danzante de la mujer, nos permiten una lectura que será recreada por las representaciones, en general masculinas y en

---

<sup>469</sup> *Catecismo de la Doctrina Católica, Op, cit.* pág. 235.

<sup>470</sup> *Íbidem*, pág. 240.

particular como parte de ese ojo rector que analizamos en nuestro trabajo. Correlato histórico y metafórico de transgresión que a su vez nos vinculan con la puesta en escena. En esta relación entre moral religiosa y director observamos que el director convierte a la mujer en materialidad e inmaterialidad, entre lo físico y verosímil o lo sobrenatural maligno de la conducta. Aspectos que como observaremos, ya desde la narración bíblica entorno a la mujer aparecen como parte de un discurso perturbador que el cine retoma desde la base espiritual católica de la cultura<sup>471</sup> Parte sustancial para la elaboración significativa del discurso, su representación y narración en películas como Al son del mambo (1950) de Chano Urreta, Amor salvaje (1949) de Juan Orol o Amor de la calle (1949) de Ernesto Cortázar, en donde destacamos que el baile con una carga erótica y sexual es recurrente y las bailarinas aparecen bajo circunstancias de perversión, enfermedad, prostitución o perdición.

Con ello distinguimos que la representación cinematográfica actualiza significaciones religiosas a través de conductas e imágenes. La escenificación de la cabaretera bajo estos signos promueve el placer y el deseo en la bailarina vinculados a la prostitución. Nuestro análisis hace énfasis en la representación seductora como parte relevante de la conformación del artificio femenino,<sup>472</sup> como recurso

---

<sup>471</sup> Sobre estos aspectos en nuestro capítulo que estudia la conformación del género ya analizamos las características de un género cinematográfico y su construcción significativa en el seno de la sociedad.

<sup>472</sup> También como otro aspecto importante relacionado con el concepto de *seducción*, habría que recordar estudios sustanciales de la teoría freudiana en la cual se reconoce al acto de *seducción* como un acontecimiento real que interviene en la vida sensual del hombre y la mujer bajo las formas de una *escena*. Aquí Freud da al concepto de *escena* la significación teatral, pues señala que “la seducción es una puesta en escena por el ensueño a través del inconsciente; fantasmática del acto primitivo y originario que se hace presente por una representación física”. Impresiones ligadas al sonido, al gesto o al movimiento corporal, incluso al vestido y a la palabra. En Fedida, Pierre. *Diccionario de psicoanálisis*. Editorial Alianza. pp. 156.

inminente del cuerpo a través del baile para transgredir lo social, lo moral lo y religioso.<sup>473</sup>

Con ello vemos que en el relato bíblico la danza también aparece como parte de esa carga inmoral y transgresora en la mujer en pasajes como “La danza del becerro de oro” y el de “Salomé”. En ambos pasajes las bailarinas aparecen como las primeras muestras malignas por sus formas de exponer, portar y mover el cuerpo. En la primera de estas referencias, “el becerro de oro” se describe siendo adorado con una danza tipo orgía, en donde mujeres y hombres bajo los influjos de la bebida adornan con objetos, cantos y caricias al macho. Desde la adoración blasfema y lujuriosa son invocadas las fuerzas sobrenaturales del mal.<sup>474</sup> En el pasaje ya podemos encontrar la relación que la doctrina católica hace con la mujer, la seducción, la bebida, el erotismo y la danza que recreará de múltiples formas el hombre, pues a lo larga de estas representaciones, las mujeres serán expuestas como seres que bailan por una clara comunión con el placer, la sexualidad y por ende con el mal como lo sugiere la narración bíblica.

En el segundo pasaje, la danza de Salomé,<sup>475</sup> San Juan Bautista

---

<sup>473</sup> Bataille señala que el placer está vinculado a la transgresión y que en el acto de transgredir reside el mal, concluyendo con ello que en el mal habita el pecado cristiano. También señala que bajo las apariencias de la desnudez femenina se revela el objeto del deseo de un hombre, objeto para ser apreciado individualmente, pues la mujer que propone la desnudez está cerca del momento de la fusión, ella la anuncia con su apariencia. De entrada continúa Bataille “esa apariencia de la desnudez es la revelación de la belleza posible y del encanto individual”. En Bataille, George. *El erotismo. op, cit* pág. 137.

<sup>474</sup> Éxodo *La Biblia Latinoamericana, Op. cit.*, pp. 315.

<sup>475</sup> En el texto bíblico se describe el pasaje de la siguiente forma: “Herodes había tomado como mujer a Herodías, la esposa de su hermano Filipo, y <Juan le decía no puedes tenerla por esposa> Herodes hubiera querido matarle pero no se atrevía por temor al pueblo que lo consideraba un profeta. Pero llegó el cumpleaños de Herodes. La hija de Herodías salió a bailar en medio de los invitados, y le gusto tanto a Herodes, que le prometió bajo juramento darle todo lo que le pidiera. La joven siguiendo el consejo de su madre, le dijo: <dame aquí en una bandeja la cabeza de Juan Bautista> El rey que se había comprometido

es decapitado a petición de la provocativa bailarina. Sobre este pasaje las referencias, en el cine mexicano como veremos son innumerables. Pero también diversas interpretaciones sobre Salomé, su danza, los atributos femeninos y la seducción son diversas en la historia de ésta figura femenina representada. En pintura y literatura las descripciones de Bram Dijkstra sobre Salomé arrojan aspectos relevantes para nuestro trabajo, entre ellos los relacionados con la imagen del cuerpo femenino en la escena pública, vista la mujer y narrada por el hombre.

En este contexto, Dijkstra llama a Salomé “la cazadora de cabezas”.<sup>476</sup> En sus descripciones dice “la bailarina pretende adueñarse no sólo de la cabeza del Bautista sino también del dinero y el poder de Herodes, señalando con ello la castración simbólica del hombre”<sup>477</sup> (la decapitación del Bautista) anhelo de la mujer de separar al hombre de su cabeza: “miembro pensante que manda y dirige”.<sup>478</sup> En la descripción Dijkstra narra la escena de la danza de la siguiente manera:

La iconografía de las Salomé en tanto cazadoras de cabezas se había hecho omnipresente, y las interpretaciones que daban pintores y novelistas al pasaje bíblico a finales del siglo XIX eran diversas”<sup>479</sup> párrafos más adelante se lee: “...Des Esseintes se quedaba excitado ante la pintura de Moreau que trataba el tema de Salomé. Se nos dice que en Moreau, Des Esseintes por fin veía realizada a Salomé, extraña y sobrehumana que él había soñado. Ya no era simplemente la joven

---

bajo juramento en presencia de los invitados, ordenó entregársela, aunque muy a pesar suyo. Y mandó cortar la cabeza de Juan en la cárcel. En seguida trajeron su cabeza en una bandeja, se la entregaron a la muchacha y ésta se la entregó a su madre. Mateo 14 de cómo mataron a Juan Bautista ”Nuevo Testamento, Íbidem, pp. 740-741.

<sup>476</sup> Bram Dijkstra, *op. cit.*, pp. 380-381.

<sup>477</sup> Íbidem. pág. 380.

<sup>478</sup> Íbidem. pág. 381.

<sup>479</sup> Íbidem. pág. 382.

bailarina que arranca un grito de lujuria y concupiscencia de un viejo con las contorsiones lascivas de su cuerpo, que acaba con la voluntad y domina la mente de un rey con el temblor de sus senos, el temblor de su vientre y las sacudidas de sus muslos. Ahora se revelaba como la encarnación del viejo vicio del mundo, la diosa de la Histeria inmortal, la maldición de la belleza suprema sobre todas las demás bellezas con los espasmos catalépticos que agitan su carne y endurecen sus muslo –una Bestia del Apocalipsis monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, envenenando, como la Helena de Troya de las viejas fábulas clásicas, todo lo que se le acerca, todo lo que ve, todo lo que toca.<sup>480</sup>

Estas interpretaciones de finales del siglo XIX que recopila Bram Dijkstra nos hablan del sentido diabólico de la bailarina Salomé, (hacemos énfasis en la bailarina) también de los pasajes bíblicos que aún mantienen vigencia dentro de las referencias corporales del erotismo público en la sociedad de rasgos cristianos de la época. De igual modo nos dicen que el mito de Salomé ha transitado los siglos y ha sido tema de la representación artística en las culturas que abrazan al cristianismo y la doctrina católica. Hecho histórico que señala la presencia del pecado en el cuerpo seductor y las connotaciones del mal a través de la danza, la sensualidad y el erotismo pero, señala, representadas por el hombre.

Así pues en el paralelismo del relato bíblico y el cine mexicano, también podemos encontrar diversos y muy variados ejemplos, sin embargo, aquí haremos referencia a un ejemplo, una película que utiliza algunos elementos recurrentes con el texto de la Biblia, Sensualidad (1950) de Alberto Gout y que claramente aluden a estas concepciones bíblicas con un tratamiento con respecto a la cultura mexicana.

---

<sup>480</sup> Íbidem. pág. 382.

En esta cinta Aurora Ruiz (Ninón Sevilla) es la bailarina de un cabaret de *mala muerte* y seduce hasta la locura a un representante de la justicia, un juez (Andrés Soler) calificado como “el más íntegro de la ciudad...” Ella lo envenena con la imagen de su cuerpo y sus danzas y lo lleva hasta la locura del deseo carnal; la historia sugiere que por venganza, pues tiempo atrás el representante de la ley la había metido en prisión. Años después ella logra influir en él a tal grado que lo lleva a la deshonor ante su familia, orillándolo a robar el dinero de su esposa para beneficio propio. Herido por *el rizos*, examante de Aurora, el juez va a dar al hospital en sus delirios de locura y deseo.

En su delirio llama a la bailarina antes que a su esposa. En el colmo de la indecencia, la mujer de *mala muerte* como la llama la esposa del juez, seduce a su hijo cuando ésta le pide que vaya al hospital para salvar la vida de su marido moribundo. Después de diversas intrigas amorosas entre Aurora, el juez, su hijo y el amante de la cabaretera, el juez, al borde de la locura mata a la bailarina prostituta.

En la cinta se prefiguraba este desenlace fatal de seducción muerte y deshonor, pues el juez, como representante de la justicia pierde la cordura por las insinuaciones y la belleza de la bailarina. Aurora no sólo hace perder la cordura y la razón al juez sino que va a tal extremo que destruye a su familia y los lazos de parentesco socialmente instituidos: matrimonio, familia y moral. Más aún, convierte también en rivales al padre y su hijo. Esta es una película que exalta al extremo el poder destructor de la belleza, la

sensualidad y la seducción, de principio a fin a través de la danza y la bellaza física de la mujer.

Ya desde el inicio de la historia el abogado se refiere a los atributos de Aurora de la siguiente manera: "Aurora, tú estás muy bien de piernas, con estas piernas, tienes que dedicarte al baile". En esta incontrolable seducción, el juez poco a poco va cediendo a los encantos de la bailarina. Dice David Ramón, "son las frases con las que explica la protagonista al juez más recto de la ciudad, el porqué de su profesión cuando salió del hospicio."<sup>481</sup>

Diversos aspectos destacan en la película: se hace evidente que bajo la práctica y ejecución de la danza, la cabaretera convierte a su espectador en un hombre deseoso, siempre dispuesto a cambiar su conducta por las provocaciones de la cabaretera, al igual que sucede con el pasaje bíblico de Salomé. En las danzas él se regocija con el ondular de ese cuerpo bello y blanquecino, voluptuoso, joven y vigoroso que promete hacer realidad lo que expresa con el movimiento de caderas, senos, muslos a través del movimiento del cuerpo en la danza; abriendo entre ella y el juez una relación *fantasmática* (relación entre cuerpo, fantasía y deseo)

Así, la representación cinematográfica permite entender que a través del acto de seducción en la danza, ella ejerce una fuerza coercitiva indestructible que impide al varón anteponer un control, una moral y un poder real y efectivo sobre su conducta. El juez queda expuesto a la pérdida de la cordura, de su voluntad, decencia y honorabilidad producto de la perversión seductora de la bailarina.

---

<sup>481</sup> David Ramón. *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla, op, cit.,* pág. 71.



Al igual que las interpretaciones de Dijkstra, la cinta sugiere la “pérdida simbólica de la cabeza” del representante del orden social y moral. (Fig. 28)



Fig.28 Sensualidad (1949) de Alberto Gout. En la imagen Fernando Soler (representando al juez Alejandro Luque) y Ninón Sevilla (Aurora Ruiz la bailarina de cabaret) La fotografía nos permite apreciar a la mujer joven seduciendo al juez de edad avanzada. Así mismo ejerciendo una fuerza coercitiva indestructible que impide al representante de la ley anteponer un autocontrol, una moral y un poder real y efectivo sobre su conducta. El juez queda sometido a la pérdida de la cordura, de su voluntad, decencia y honorabilidad producto de las intenciones de destrucción y los atributos corporales de la bailarina.

Una pérdida que va desde el relajamiento del cuerpo masculino en función de sus deseos carnales, hasta la languidez de su fuerza moral y cívica. Consecuencia directa por dar salida y experimentar sus instintos naturales y pasiones fuera de las normas sociales e institucionales que él mismo antepone como regulación de la conducta sexual de los individuos. La reivindicación moral del juez aparece con la muerte de quién lo llevó a su perdición: Aurora.

En el conjunto de estas escenas podemos observar algunos aspectos relevantes para nuestro trabajo, el juez abandona ciegamente las concepciones del humanismo cristiano y sumerge su cuerpo ya mayor de edad, al deseo de poseer a la joven Aurora. Olvida a la esposa y la madre como signos de amor moral a Dios y a la familia; de igual modo desplaza la rectitud de su investidura de representante de la ley por el deseo carnal de posesión, tras dejarse envolver por las propuestas sensuales de la bailarina-nocturna. El *autoerotismo y erotismo*<sup>482</sup> que despliega la cabaretera sobre su víctima en las escenas de baile va más allá de una simple

---

<sup>482</sup> Para los fines de nuestra investigación también aquí habría que destacar el concepto del psicoanálisis del *erotismo y el autoerotismo*. En el primero el concepto no queda desprovisto de contenido e intención como pudiera valorarlo una revisión superficial del mismo en la imagen de la mujer fatal en el cine. La teoría freudiana ubica al *erotismo* como una búsqueda variada de excitación sexual, que va desde conductas, imágenes y representaciones sensuales hasta experiencias psicósomáticas siempre en busca de aspectos fenomenológicos ligados a los modos de la satisfacción de las pulsiones sexuales. Y en el segundo, el *autoerotismo* queda explícito como una “conducta relacionada con los fenómenos de la emoción sexual dirigida o espontánea, producidos por la ausencia de todo estímulo externo, tanto directo como indirecto. Así mismo caracteriza la búsqueda de satisfacciones que el sujeto hace a través de su propio cuerpo. Un ejemplo de ello lo constituyen las prácticas masturbatorias, haciendo de ellas una organización económica de las pulsiones”. Aspectos y conductas de los modos de hacer danza de la cabaretera que bien pudieran quedar vinculados a la representación corporal, siempre seductora y erótica que practica la bailarina de cabaret. En el *Diccionario de Psicoanálisis, op, cit.,* pág. 33.

representación de erotismo y autoerotismo público,<sup>483</sup> pues a través de las descripciones y narraciones del cuerpo en la danza y en la estructura dramática de la historia, ella propone un modo de muerte social sobre el juez y por ende, sobre los hombres que la desean cuando baila.

Para ello la cámara refuerza la imagen corporal en su conjunto y en movimiento. El proceso sintáctico de la imagen describe, narra y dice lo mismo del sentimiento humano y sus pulsiones que de la descripción de sus partes corporales a través del plano, la toma y el cuadro en la cinta Sensualidad., pero también como recurso en diferentes películas que articulan el género cinematográfico.

En Sensualidad observamos que la imagen que Alberto Gout despliega insistentemente en los planos son conductas que se constituyen en modos de portar una especie de cuerpo lleno de odio pero bello, expuesto con gracia pero a la vez perverso, que aparece con un aire diabólico y de hermosa maldad; un tipo de aura del rostro y del cuerpo inexplicable por su belleza pero muy cercano a lo intangible y sobrenatural de la maldad y la perversión.

También las prendas íntimas de Aurora con joyas y brillos rodeando sus senos, cuello y glúteos son parte relevante de esa aureola de seducción malévola: transparencias, zapatos, abrigos sonidos, palabras, subrayan la idea de poder y control de Aurora

---

<sup>483</sup> También aquí habría que destacar varios aspectos relacionados con el *autoerotismo*, pues la cabaretera lo utiliza como efecto visual público, básicamente para transgredir normas. Otro de los aspectos relevantes en estas imágenes es que el relato bíblico guarda silencio frente al *erotismo* y el *autoerotismo*, y todavía más frente a la masturbación.

sobre sus víctimas.<sup>484</sup> La exposición del cuerpo y sus segmentos propuesto por el director también alcanza cualidades táctiles, de olor, de texturas de la piel que hacen participar directamente a los sentidos corporales de la *proximidad* en el hombre que mira de cerca, que siente y suda por el deseo de posesión de ese cuerpo dinámico y bello, que entre sus atributos parece representar lo malévolo con la belleza maligna del cuerpo.

Esta expresión de los sentidos corporales implícitos y explícitos en las escenas y narrativas, quedan descritos propositivamente por los planos cerrados que acercan con detalle al espectador hacia el cuerpo y sus fragmentos: boca y vaho, vientre y sudor o manos y tacto, labios o vientre de las bailarinas.<sup>485</sup>

El esquema se repite en varias historias de nuestra filmografía analizada. Una especie de comportamientos y actitudes que irrumpen en una constelación de signos psicósomáticos que parecen definir un modo de síndrome en la mujer nocturna del cine mexicano. Muy similar al pasaje bíblico de Salomé. Esto es, que tras el comportamiento esquemáticamente destructor, la cabaretera provoca en el hombre la locura y el deseo y por ende la “pérdida de la cabeza” por la hipnosis de sus encantos y atributos físicos. Abriendo entre ella y su clientela una relación sobrenatural a través de la fetichización en cuadro de su belleza, siempre firme, deseosa, joven y llena de vigor; una presencia física que irremediabilmente envuelve a su víctima y al espectador de la cinta.

---

<sup>484</sup> Kalb, C. Lawrence. *Psiquiatría Clínica Moderna*. Ediciones científicas La prensa médica. Sexta edición en español. pág. 697.

<sup>485</sup> Íbidem. pág. 697.

De estas formas de exponer la corporeidad fatalista, el director masculino en general, pone en evidencia los dogmas corporales de la época al llevar los procesos de la intimidad al espacio público de la pantalla. La expresión del desequilibrio femenino, el erotismo y autoerotismo quedan vinculados a la construcción de sí mismo y de la sociedad. Procesos individuales y sociales que también emergen como un modo del imaginario social desde el cine. En este marco—erótico—narrativo la mujer pone de relieve su vida emotiva en el ámbito público de la imagen. La construcción cinematográfica pone esa vida sensual y anímica frente a la mirada rectora y deseosa del varón.

Así los gestos corporales como la auto—caricia en el baile, en el bajo vientre, en el torso, en los muslos, en el pecho, quedan vinculadas las manifestaciones instintivas que aparecen como anormales del impulso sexual. Un impulso como parte sustancial de los gestos corporales que aluden a la sensualidad inconmensurable de la mujer nocturna y su espectador. Un espectador y una representación que en términos normales se vinculan a la vitalidad juvenil y de la vida, que la representación deja ver como impulso desordenado y pecaminoso tal y como sucede en los relatos bíblicos.

En este marco—erótico—narrativo es que se configura la puesta en escena para construir a la *mujer fetiche* o la *codiciable* como Bataille señala, una imagen que sobresale en el ámbito público. Las reflexiones sobre este *erotismo transgresor* de la mujer nocturna nos permiten observar este sentido maléfico—erótico.

Sobre estos aspectos, también Bataille señala que “La imagen

de la *mujer deseable* en ámbitos públicos sería insulsa si no provocara el deseo, si no anunciase o no revelase al mismo tiempo un aspecto animal secreto, más gravemente sugestivo". Agrega a su reflexión que "la belleza de la *mujer deseable* anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales. Y agrega, el instinto inscribe en nosotros el deseo de esas partes";<sup>486</sup> el deseo erótico responde entonces a la belleza negadora de la animalidad.<sup>487</sup> En el fondo ese es el origen de las representaciones masculinas y de las formas de configurar la transgresión al orden moral.

En la filmografía que estudiamos y como parte relevante de éste ojo rector del director, podemos tomar diversos ejemplos para nuestro análisis, sin embargo sólo nos detendremos en cintas del director Alberto Gout (1907-1966). Un director de películas sobre la mujer nocturna como un medio de explorar el universo femenino a través de la exposición masculina. Las películas de Gout incursionan en este mundo visto como deseo y deleite exacerbado del hombre ante la imagen de la mujer nocturna.

#### **4. La forma plástica del cine de Alberto Gout**

En Gout, el filme sobre la mujer de cabaret se convierte en instrumento de conocimiento de esa *realidad inmoral*, siempre oculta y transgresora, en donde sus historias y sus formas de exhibición corporal llevan a la mujer a la pérdida del pudor y de su moral social.

---

<sup>486</sup> *Íbidem.* pág. 149.

<sup>487</sup> *Íbidem.* pág. 149.

El placer que lleva Gout a la pantalla reside en afirmar la culpabilidad en la mujer que representa una amenaza constante para la masculinidad, augurando en la narrativa cinematográfica un control sobre el hombre y él, el barón, estigmatizando a la culpable mediante el castigo, el perdón o la reivindicación.<sup>488</sup>, intrigas representadas por la imagen de la denominada *mujer fatal* en el cine.

En la filmografía de Gout las películas nos dicen de esa culpabilidad erótica y amenazante de la cabaretera hacia la sociedad y el orden moral: Pecadora (1947), Señora tentación (1947), Coqueta (1949), Perdida (1949), Aventurera (1949), Sensualidad (1950) y otros tantos títulos que hablan desde la imagen evocativa del universo erótico y sexual de la mujer *deshonesta* vista por la cámara. Filmografía que se codifica y confirma por la exaltación de atributos físicos y conductas corporales de mujeres bellas en ambientes masculinos como lo describen algunas referencias paralelas de este cine, que en lo fundamental es un cine hecho por hombres. En este sentido podemos observar algunas referencias.

En el texto de David Ramón Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla, se aprecia el énfasis y entusiasmo de la representación corporal femenina para configurar en la pantalla: ... “esos maravillosos rostros que estaban integrados también a unos

---

<sup>488</sup> Mulvey, Laura, Sobre estos aspectos de la representación masculina entorno a la mujer Laura Mulvey analizó las formas de respuesta masculina a la ansiedad que provoca la presencia femenina desde la pantalla cinematográfica. En el proceso observó las fantasmagorías de contradicciones seductoras y ominosas en torno al hombre Mulvey denominó “escopofilia fetichista al puente que va del miedo a la diferencia de la construcción voyeurista de la belleza física del objeto”. Así el cuerpo femenino expuesto como perfecto y erótico, continúa, se torna en “núcleo de intrigas y melodramas de tragedias mínimas o de alta criminalidad” en *La Jornada*. Sábado 29 de Octubre de 1988, pág. 5.

maravillosos cuerpos; incluso existían presencias que eran ante todo cuerpos; y los camarógrafos del cine mexicano elegían partes muy concretas de esos cuerpos, que subrayan incluso hasta adjetivar y cosificar (las nalgas de Lilia Prado, las piernas de Ninón Sevilla, las caderas de María Antonieta Pons)".<sup>489</sup> Del mismo texto, renglones más adelante se lee: "Las grandes figuras femeninas del mejor cine mexicano, del cine mexicano de los cuarenta, han sido reverenciadas, idolatradas, mitificadas, adoradas por la cámara en una forma desbordada".<sup>490</sup>

Se hacía evidente que la elocuencia de esos cuerpos carnosos y bellos se cargaba de sentidos maléficos para asociar los atributos físicos a la maldad en la representación y narrativa cinematográfica. También en un texto monográfico del director que hemos seleccionado (Alberto Gout) se advierten rasgos relevantes sobre la representación corporal inmoral. La cita dice "Casi para finalizar 1950 el mismo equipo de Aventurera filmó Sensualidad, en esta última se presentaba una historia truculenta, de infinita crueldad y que con lógica aplastante terminaba en un crimen, era el marco para el lucimiento de Ninón Sevilla.", [...] "era evidente que con esta película Gout deseaba reivindicarse ante el notorio fracaso de En carne viva. Y en buena medida lo logró. Puso lo mejor de sí para que la obra alcanzara momentos que desafiaban los valores de la moral burguesa."<sup>491</sup> Desde referencias como estas observamos que el cine de Gout y en general de la filmografía de cabaret, se destaca por la

---

<sup>489</sup> David Ramón, *op. cit.*, pág 14.

<sup>490</sup> *Íbidem.* pág. 14.

<sup>491</sup> De la Vega, Eduardo. *Alberto Gout (1907-1966)*. Serie 3 Monografías. Cineteca Nacional. pág. 37.



exaltación de atributos físicos de las protagonistas para señalar las desgracias masculinas. En este contexto, la imagen femenina aparece como una forma de seducción impregnada por lo orgiástico y perturbador en el hombre; visto el proceso como parte de un impulso desestabilizador de la moral y su consecuente final en el destino fatal. Todo ello representado y narrado desde el director y la cámara.

En esta relación del director con la mujer y la historia que representa, el despilfarro masculino y sus desenfrenos en la vida nocturna, operan ligados a la exaltación y descripción de un cuerpo perturbador: la cabaretera. En este contexto, inferimos que la forma plástica de Gout, escenifica un cine que enfatiza sensaciones corporales del varón, emociones, palpitaciones y secreciones corpóreas que aparecen explícitas y sugeridas, primero en la mujer y después en su clientela y espectador: un cine fisiológico.

Esta plástica busca una serie de signos físicos para cargar a la representada en objeto de placer y modernidad nocturna bajo los conceptos transgresores del *bien* y el *mal*. En estos modos y técnicas peculiares de la representación cinematográfica, también se hacen visibles los modos de gobernarlo a través de la puesta en escena. Pues en la representación ellas seducen, bailan de forma inmoral y se ofrecen, pero pueden volver a ser decentes o terminar limpias bajo la reivindicación de la muerte, el matrimonio, el arrepentimiento o el amor verdadero; y si se está en tiempo, el retorno al orden moral y social también aparece como parte de ese universo de construcción de lo femenino.

A estas mujeres nocturnas de Gout se les narra y describe muy sueltas y livianas, desinhibidas, modernas y ciudadanas, es decir mujeres cosmopolitas, de corazón endurecido, lujuriosas, sensuales y eróticas; fumadoras de cigarrillos y bebedoras, actitudes reservadas al hombre, a fin de construir en la imagen dureza, sobriedad y arrogancia, metáforas de la fuerza masculina y su modernidad. También se les filma con poses corporales provocativas, sexuales o de animales, como parte de las evocaciones al bestiario maligno cuando bailan. Evocaciones que en la mayor de las veces alude a elementos folclóricos del mal o del diablo del relato bíblico, a través de incrustaciones en la corporeidad femenina: gatos negros, lobas, tigresas, serpientes o arañas como parte sustancial de esa aureola maligna que acompaña a las mujeres vistas por la cámara y cuando bailan.

En este contexto, las mujeres nocturnas de Gout también aparecen narradas como charlatanas, mentirosas, cínicas, ambiciosas y siempre dispuestas al placer. De igual modo, son susceptibles de la sospecha masculina y del engaño al hombre que de verdad las ama. Las cintas expresan los códigos reguladores de la sociedad (como lo hemos revisado en este trabajo) lo que se puede hacer y lo que no. Así los signos por los cuales se construye a la mujer nocturna aparecen como signos de control y poder desde la representación y la narrativa corporal, de opulencia y modernidad, metáforas visuales de una época en donde gobierna el hombre. En este contexto, la cámara se convierte en imagen plástica y poética del poder y el universo masculino.

Así la escenificación y la forma plástica de la mujer nocturna, lejos de referirse al orden natural del cuerpo y su belleza, lo expone como objeto dinámico de sentido maligno, sujeto siempre a producir significado en interacción con los ámbitos de lo institucional, social, histórico o religioso. La mujer nocturna a través de la forma plástica y el ojo que la construye, condensa los conceptos de historicidad e institucionalidad propuestos por Foucault.<sup>492</sup>

En ésta puesta en escena lo mismo vemos un modo de *masculinización de la cámara* que reproduce la conducta sexual y erótica del hombre sobre la mujer: poder y dominación; que el cuerpo femenino convertido en objeto privilegiado de escrutinio y goce. Pero también, como lo revisaremos enseguida, una construcción y promoción del cuerpo femenino por las dinámicas del consumo y la mercancía como parte de la promoción y venta de el cuerpo femenino. Actitudes también procesadas y sofisticadas bajo la técnica cinematográfica de la toma y el encuadre, de la escena, la estructura, o el negocio nacional e internacional de la cultura de masas que envuelve al filme y lo difunde.

---

<sup>492</sup> Michael Foucault. *Microfísica del poder: Las relaciones de poder penetran los cuerpos*, Op. cit., pág. 57.

En este sentido, en nuestro siguiente capítulo observaremos esos distintos procesos de la publicidad y la cultura de masas que permiten a la mujer su exposición pública bajo la dinámica de su exhibición y venta, así como su vacío de contenido mítico y humano frente a las estructuras institucionales, fundamentalmente representadas y narradas desde el mundo masculino.

## **Capítulo Séptimo**

**Procesos de comunicación y relatos subterráneos: de la mujer nocturna al paradigma de la mujer fatal mexicana**

## 1. La mujer nocturna en los procesos de promoción y venta

Los años treinta se entendieron en la historia moderna de México como la consolidación del sistema capitalista al estilo del modelo de los Estados Unidos de Norteamérica. En el ámbito público, las políticas de los gobiernos posrevolucionarios, desde el de Plutarco Elías Calles “jefe máximo de la revolución” (1924–1928) se desarrollaron bajo un cúmulo de orientaciones ideológicas y medidas sobre la educación, el arte y la cultura. Estos modelos fueron dirigidos al control de los trabajos y productos artísticos para fortalecer el Estado mexicano. En este contexto, la modernidad en el México posrevolucionario y sus vínculos ideológicos con la cultura norteamericana queda definida como:

Un término cargado de historicidad, que contenía al igual que el nacionalismo, diversas acepciones y significados para los hombres del régimen, quienes norteamericanos en su mayoría, tenían una cosmovisión distinta al centro de México. La influencia del patrón de vida norteamericano se hizo patente de diversas formas, desde la injerencia directa por medio de las constantes presiones y conflictos, hasta el sentido programático y católico impuesto a posprogramas estatales.<sup>493</sup>

Esta apertura al modelo de producción norteamericano, sumada a una visión nacionalista y posrevolucionaria de la cultura mexicana, es la que permite que tan sólo entre los años de 1930 y 1940 se realicen aproximadamente doscientas treinta y cuatro películas en México, lo que indica el desarrollo de una industria cinematográfica con orientaciones mexicanas pero con objetivos mercantiles y al estilo norteamericano.<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> *Arte y Coerción. Op. cit.* pág. 194.

<sup>494</sup> Emilio García Riera. *Op. cit.*, Vol. II, pág. 188.

De estos filmes, entre los años de 1931 a 1937 se hacen aproximadamente doce películas con el tema de la prostituta. Así, películas como: Santa,(1931), La noche del pecado (1933) de Miguel Contreras, Pecados de amor, (1933) de David Kirkland, Una mujer en venta (1934) de Chano Urueta, relacionadas con el tema de la prostitución y la mujer nocturna, se desenvuelven en sus formas de producción y temática, bajo el nuevo modelo mercantil en vías de consolidación y desarrollo.

Con Santa inicia la formación de una industria productora, dirigida por el productor y distribuidor de cine norteamericano Juan de la Cruz Alarcón. En la formación de la empresa, comenta García Riera, sobresalen dos claros propósitos. Primero, consolidar el cine nacional con un perfil comercial, pues los intentos de crear una industria de cine, tienen sus antecedentes con el productor que ya había tratado de vender en Nueva York, a la "Paramount", "La Universal" y la "Warner Brothers" los derechos de la novela Santa de Federico Gamboa publicada en 1903.<sup>495</sup> Y segundo, por implantar en México un cine que imitase los estilos productores y melodramáticos del cine de los Estados Unidos; con toda su infraestructura de producción y su difusión masiva.

Aspectos que se vincularán a la producción y realización del filme. Una industria que como veíamos en nuestro segundo capítulo, se implementaban con el equipo traído de los Estados Unidos para la producción de Santa en el año de 1931.<sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. Edición en CD ROM actualizada al 2002. CONACULTA-Cineteca Nacional.

<sup>496</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Vol. II, pp. 188-189.

Con la injerencia del modelo de promoción y compra de bienes, servicios y divertimentos, los inicios del cine comercial en México participan y se recrean directamente con la importación masiva de placeres y conductas diversas en torno al cuerpo y la proliferación de una cultura mercantil.<sup>497</sup> Lo mismo que las revistas, canciones, festejos, modos de vestir y el teatro de revista, que la promoción de vida y belleza que comienza a circular a través de la naciente cultura de masas, incluyendo al cine.<sup>498</sup> Expresiones que con la irrupción de las clases bajas y medias urbanas al poder de compra creciente, se introducen paulatinamente a la internacionalización mercantil con tintes estadounidenses que rápidamente se desarrolla en la promoción de todo tipo de artículos para el consumo de la sociedad a nivel masivo.<sup>499</sup>

En este contexto, la representación y narrativa corporal de la mujer nocturna surge y se desarrolla bajo esta dinámica de mercado

---

<sup>497</sup> También en la prensa cotidiana de finales de los años treinta comenta Julia Tuñón, "...los anuncios sugieren un cuidado creciente por el cuerpo, del cuerpo como vehículo y camino de la sexualidad" Escribe Tuñón "Vemos propaganda de masajistas, una de ellas recibida en Viena, otro que hace el masaje chino para tratar la obesidad, la mala circulación y los insomnios, los anuncios de dietas y tratamientos para adelgazar; la loción egipcia levanta senos y las Píldoras Orientales Bustillos sirven para lograr su desarrollo. Hay clínicas de depilación radical y otras que realizan un permanente de estilo griego por sólo ocho pesos. El modelo corporal aparece en transición. Se habla de delgadez, pero el anuncio de la Píldoras Rosadas del Dr. Williams sugiere que el gusto por los cuerpos robustos todavía es vigente en" Julia Tuñón, *op cit.*, 231.

<sup>498</sup> En el México de los años treinta, cuarenta y la primera mitad de los cincuenta la imagen femenina queda circunscrita a la naciente cultura de masas bajo los establecimientos de capital extranjero, compañías de radio y grabadoras, modernización de la ciudad, alumbrado público, etc., todo con fines comerciales que comienza a cambiar la fisonomía y las maneras de asumir la corporeidad en la ciudad desde la década de los años treinta. La incursión consumista también traerá consigo una notoria apertura hacia la comercialización del divertimento y su difusión que impacta hasta la imagen del cuerpo en la ciudad. El establecimiento de compañías vendedoras de toda clase de artículos desde principios de siglo más las modas de los salones de baile y la proliferación de las empresas de cine se constituyen en aspectos que se reflejan en las películas de vida nocturna. Divertimentos con el sello de comercialización y trasgresión que dicen de la dinámica citadina bajo la influencia del modelo de promoción y venta norteamericano. En Petú, Mishael. *Una danza tan ansiada. Op, cit.* pág. 70.

<sup>499</sup> *Íbidem*, pág. 72.



que promueve su imagen en cobertura amplia. Una relación que a la vez que expresa contenidos artísticos también abre una relación funcional de compra-venta que involucra nuevos significados sobre la exhibición del cuerpo desde el cine. Pues en la exhibición y distribución cinematográfica se incluyen historias sobre la mujer, pero también la promoción del cuerpo femenino, así como sus mensajes publicitarios para su consumo como mercancías como veremos.

En este contexto, los procesos artísticos y mercantiles parecen fusionarse. La imagen de la mujer queda sujeta a los mecanismos de difusión y los efectos de su venta y su compra. Desde el filme hasta el cartel publicitario, así como la estructura dramática y la figura femenina quedaran inscritos las imágenes en una novedosa relación entre expresión artística cinematográfica, promoción y difusión masiva.

En el proceso deja al descubierto que el cine como documento artístico queda vinculado a la mercadotecnia como ya lo prefiguraban las referencias que revisamos de las vanguardias artísticas<sup>500</sup> y las

---

<sup>500</sup> En esta relación entre el arte cinematográfico y la mercadotecnia la figura femenina transita progresivamente de lo artístico a lo publicitario a través de la esquematización del género y la imagen femenina. Esto es, la representación corporal comienza su paso de la búsqueda del sentido humano y plástico de los personajes de las películas a la abstracción corporal y construcción de estereotipos femeninos. Podemos adelantar que en este proceso, la mujer nocturna del cine mexicano comienza a ser construida esquemáticamente a través de estereotipos. Una construcción por medio de una serie de signos corporales, actitudes y comportamientos bien definidos y roles determinados, como respuesta a un modelo físico y psicológico que desemboca en la idea genérica de la mujer fatal mexicana. Un modelo perteneciente a un mito femenino de la *femme fatale* al que se asemeja, pero también como un modelo femenino creado como respuesta consumista de lo femenino que se desarrolla con características muy particulares sobre la ideología del mexicano para su promoción y venta. En el proceso de representación entre arte y publicidad respecto a la figura humana Juan Carlos Pérez Gauli señala que mientras para el Arte "...el concepto de belleza femenina va asociado a valoraciones personales y se trata de una búsqueda individual y humana, en la publicidad sin embargo, el concepto de belleza esta siempre ligado a lo colectivo y su formas de homogenización. No existe la búsqueda interior, sino la representación de los sentimientos colectivos de las sociedades de cada momento." En ese contexto agrega que "La publicidad esta más empeñada que nunca en construir modelos de belleza para el consumo". En Juan Carlos Pérez Gauli *El cuerpo en venta, op cit.*, pág. 20.

especulaciones de Léger, al referirse a los efectos publicitarios del naciente medio cinematográfico. Aspectos que al igual que Benjamín en sus reflexiones sobre el cine en la era de su reproductibilidad en serie, ya prefiguraban un modo de banalización de lo artístico.<sup>501</sup> Pues como escribe Benjamín "...la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual"<sup>502</sup> El texto plantea la circulación de la obra para ponerla a nivel y consumo masivo. Un nivel de registro artístico en donde el efecto masificador comienza la apertura de la homogenización, no solo de la obra sino de su recepción y lectura también.

En este contexto, los vínculos entre cine y mercancía, cine y publicidad,<sup>503</sup> así como cuerpo femenino,<sup>503</sup> y comunicación de masas comienzan a entablar novedosos vínculos y mensajes; una relación que, otorga un carácter esquemático y paradigmático a la mujer nocturna en la imagen. En estos mecanismos de promoción y venta, la representación expone lo mismo una apertura cosmopolita del cuerpo en torno a temáticas sobre sexualidad y sensualidad en el

---

<sup>501</sup> Es básicamente desde el concepto de *reproductibilidad técnica* de Walter Benjamín que en este trabajo retomamos al autor, ello, para derivar un modo de pensamiento mecánico, y por ende esquemático de la época moderna en que se desarrolla el género de películas que aquí abordamos. Pues desde este enfoque es que vemos que la *autenticidad* de la obra, como sugiere Benjamín (la película) en cuanto tratamiento artístico, progresivamente es desplazada por formas dramáticas y de representación del cuerpo esquematizado y mecanizadas. Como observamos en este capítulo, esto se debe a las dinámicas de la reproducción y comunicación masiva del filme. En este sentido, la búsqueda de contenidos humanos entra en las lógicas de la reproductibilidad masiva del film. En Benjamín, Walter. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica, en Discursos interrumpidos, op, cit* pág. 27.

<sup>502</sup> Íbidem, pág. 27.

<sup>503</sup> Benjamín reflexiona sobre estos procesos en el cine y dice que la reproductibilidad no "...solo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone ni más ni menos que por la fuerza. Y la impone porque la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro, no podrá permitirse el de una película. En 1927 se calculó que una película de largo metraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas" Íbidem, pág. 28.

ámbito público, que la repetición cada vez más esquemática de las estructuras dramáticas de los filmes para su sencillo consumo.

En este proceso, el cine de la mujer nocturna, a la vez que comienza su dinámica de cobertura y promoción, también comienza a nutrirse de las concepciones estadounidenses con respecto a las promociones del cuerpo femenino, así como su asimilación social en relación a la figura y la belleza para su exhibición pública. Procesos que a la vez que permiten una apertura del cuerpo en el nivel social, también contribuyen a la desdramatización de su imagen para convertirla, a la vez que más cosmopolita, más seductora y libre para su impacto visual. En este contexto las revistas especializadas también dan cuenta de ello.

En un artículo del año de 1938 la revista *Cine Gráfico*<sup>504</sup> comenta las imágenes cinematográficas sobre sexualidad que han dado un tratamiento al cuerpo y su exhibición respecto a los problemas del momento. El texto permite observar la tensión sobre la presencia sexual y sensual en el cine, así como los temas "tabú" que se exponen como nuevos tratamientos en torno a las experiencias eróticas en el contexto público del celuloide, en el texto se lee lo siguiente:

Todos los aspectos que se relacionan con las funciones naturales y lógicas del sexo, gozan en nuestro medio de un terrorífico prestigio de cosa nefanda, de algo brutalmente pecaminoso que la moral y la religión han convertido en "tabú", en signo maldito. En ciertos medios, el solo hecho de pronunciar las palabras "sexual",

---

<sup>504</sup> Revista *Cine Gráfico* Los temas tabú y el cine, pág. 70 1938.

“embarazo”, “parto” colocan el alma del osado en la presunción del pecado mortal para el criterio de quienes lo escuchan.<sup>505</sup>

Más adelante, el artículo destaca las tradiciones por las que los valores asignados al cuerpo contaminan las nuevas concepciones modernas y científicas, el artículo subraya:

...Sin embargo y por fortuna para la humanidad supercivilizada, tales cosas no ocurren más que en estos países tan ferozmente influenciados por los dogmas ultracatólicos y ultraintransigentes que heredamos de los conquistadores, cuya ciencia queda simbolizada por la cruz y la espada. “...Mas en otros pueblos donde la mojigatería, la estupidez y la hipocresía, fueron ventajosamente substituidas por los credos de la verdadera moral y de la auténtica ciencia, las cosas cambiaron hace mucho tiempo, y a las viejas y arcaicas teorías reemplazaron las modernas prácticas de la positiva higiene lo mismo del alma que del cuerpo”.<sup>506</sup> “la tendencia natural del hombre ahora y antes de que Freud lo dijera, estriba en investigar esos misterios de la vida sexual, esa demanda de las hondas emociones que todo su mundo celular circundante le reclama, porque jamás podrá substraerse al potente dominio de la energía del sexo.”<sup>507</sup>

Es notorio que con esta apertura a los modelos de exhibición y venta de la imagen, el cuerpo femenino progresivamente experimente cambios en el tratamiento cinematográfico. Si en los primeros filmes de la década de los treinta la prostituta aparece más recatada y devaluada públicamente como lo señalamos, en las siguientes dos décadas los cambios hacen aparecer a la mujer nocturna más libre y moderna. El cine y la naciente cultura de masas contribuyen a la socialización de esta información visual, a tal modo que las temáticas arraigadas a la cultura mexicana comienzan a ser desdramatizadas de

---

<sup>505</sup> Íbidem. pág. 70.

<sup>506</sup> Íbidem. pág. 70.

<sup>507</sup> Íbidem. pág. 70.

su moral católica y conservadora a la vez que cosmopolitas, ello, aún sin perder su aureola de pecaminosas como parte relevante de la representación.

Los modelos de belleza moderna y su apariencia le permiten a la mujer nocturna mexicana acoplarse a una imagen más internacional. Su erotismo, cultivo del cuerpo y exhibición en los ámbitos públicos y publicitarios se convierte en otro signo corporal en la narrativa cinematográfica de la mujer nocturna. Los cuidados del cuerpo y su belleza, su sensualidad y gracia aparecen como un arte público susceptible de ser admirado, fantaseado e imitado por sus transformaciones y efectos de la publicidad a través de la cámara de cine y la mercadotecnia. Un tratamiento asimilado como parte de la irrupción de la cultura de masas en México, pero también propuesto desde los atrevimientos y desafíos corporales en el contexto de su promoción y venta.

En un artículo publicado primeramente en Estados Unidos y después en México en el año de 1938 sobre la apertura del cuerpo femenino, su embellecimiento y exhibición se leen algunos de estos aspectos que hablan de los nuevos valores asignados al cuerpo femenino y su relación con la imagen cinematográfica, dice:

La belleza de la mujer es un arte público y no tiene valor si se practica en la soledad. Guardarla para sí mismo es hacerla expirar. En cualquier forma debe mostrarse al público no únicamente para enriquecerse uno mismo sino para regalar sus beneficios en una vasta y variada civilización.<sup>508</sup> La pantalla de plata ha llegado a ser la más poderosa misión, implantando los tipos, originando y cambiando las tendencias con la creación de las más nuevas y

---

<sup>508</sup> *Revista Cine Gráfico*. Rubinstain, Helena “*El embellecimiento de la mujer, el lirio debe ser dorado con individualidad y arte*” 1938, pág. 214.

más ingeniosas bellezas. En cada mujer hierve una revolución interior hacia su apariencia.<sup>509</sup>

El artículo publicado en los Estados Unidos tuvo tal impacto en el público cinéfilo que se tradujo en México en la revista *Cine Gráfico*. El texto sugiere que la encarnación de estos significados novedosos y estereotipados en torno a los usos del cuerpo y su apariencia en los Estados Unidos, se vincularon directamente con las representaciones cinematográficas del momento. Algunos ejemplos de ello son los siguientes: Greta Garbo imponía un estilo de *belleza adolescente*, con el pelo caído sobre los hombros, creando una apariencia ligera que aludía los días escolares. La francesa Danielle Darrieux proponía en la pantalla del celuloide, un tipo calificado como *ingenuidad perversa*. Joan Crawford asumía un tipo de belleza escandalosa que derivó en la *divina pecadora* en The Girl of the Golden West (1938)<sup>510</sup>

En México estas propuestas *estereotipadas* sobre la figura femenina en los filmes, fueron aclimatándose paulatinamente como consecuencia de una cultura de comunicación a gran escala que se introducía vertiginosamente en la sociedad. En películas como Pervertida (1945) de Guillermo Calderón o Amor perdido (1950) de Miguel Morayte el debut de Amalia Aguilar (Esmeralda) como bailarina de cabaret se observa un uso de la corporeidad preparado para la danza y el canto; para el manejo en escena y los usos del espacio y el tiempo al compás del ritmo al estilo de las películas

---

<sup>509</sup> Íbidem. pág. 214.

<sup>510</sup> Íbidem. pág. 214.

norteamericanas. La actriz y bailarina Amalia Aguilar traída de Cuba baila ritmos y danzas tropicales, de reminiscencias rituales y negras; exhibiendo su cuerpo y su belleza ágil, sus piernas firmes y torneadas, su torso desnudo en armonía con los movimientos intempestivos de su cuerpo que hablan de ese cuidado por la belleza, y su presentación pública y la creación exótica de la mujer para la imagen.

Su aparición en el cine, siempre sensual, con los labios entreabiertos y rasgos de mujer blanca, la fueron colocando y proponiendo como un signo erótico ante el gusto masculino que se traduciría en un tipo de cuerpo en el nivel de modelo y estereotipo cinematográfico. Más aún, el sobrenombre de “la bomba atómica” lo había heredado de productores norteamericanos que se fascinaron con su imagen corporal, así como lo explosivo y sensual de su personalidad en movimiento.<sup>511</sup> Aspectos que sobresalen también en cintas como Calabacitas tiernas/ ¡Ay que reculas piernas! (1948) de Gilberto Martínez Solares, En cada puerto un amor (1948) de Ernesto Cortázar, Al son del mambo (1950) de Cano Urueta o Qué rico mambo (1951) de Jaime Salvador.

En Pervertida (1945) de Guillermo Calderón, Emilia Guiú (Yolanda) aparece con apariencia anglosajona, con una belleza rubia y de gesto facial y corporal relajado y sensual. Sin dejar de ser resplandeciente, exhibía un cuerpo de corte ancho, piernas largas y cintura esbelta; un cuerpo de formas firmes y blanquecinas cubierto en diversos filmes con prendas negras y de imitación felina, medias

---

<sup>511</sup> Agrasánchez J R., Rogelio. *En Bellezas del cine mexicano*. Ediciones Agrasánchez México 2001. pág. 122.

de red y escotes pronunciados. Filmes en que Guiú desarrolla un tipo de belleza con rasgos norteamericanos, imágenes que la fueron colocando en la concepción fílmica de *mujer fatal* en la iconografía mexicana. Estereotipo que expone también en cintas como Pecadora (1947) de José Díaz Morales y Los Amantes (1950) de Fernando A. Rivero.

En la película En carne viva (1950) de Alberto Gout, la belleza del rostro, el cuerpo, y la forma de moverse en su danza de cabaret y de reminiscencias negroides, María Antonia (Rosa Carmina) se configura como la mujer exótica tropical, que como mencionamos se le denominó *rumbera*. Es claro que las propuestas de esta imagen son confeccionadas para provocar el desenfreno y el arrebató de los hombres, que se sienten incitados al encuentro de ese cuerpo ondulante y seductor.

En esta representación femenina se trata de la elaboración de un código corporal que expone y presenta el *exotismo* tropical del cuerpo pero asociado a las peculiaridades del oficio de la prostitución. Una narrativa que también propone desinhibición y libertad cosmopolita casi sexual pero ligada a la configuración del trópico como parte de lo mexicano. Aspectos que también sobresalen en cintas como Una mujer de Oriente (1946) de Juan Orol, Cabaret Shangai ((1949) de Juan Orol o Perdición de mujeres (1950) de Juan Orol.

En este cultivo de la belleza y del cuerpo con influencia de los modelos norteamericanos, la publicidad se entrelaza con las propuestas y aparece como un nuevo signo de lo moderno que



también se vincula a la expresión cinematográfica. Las películas de la mujer nocturna participan en la consolidación del mensaje corporal dirigido a grandes contingentes de la población. Las imágenes sobre el cuerpo, sus comportamientos privados y públicos, exposiciones sexuales y sus variantes de seducción y erotismo, comienzan a convertirse en mercancías eróticas y seductoras expuestas hacia un público ávido de consumirlas, disfrutarlas y recrearse con ellas.

En películas como Amor salvaje (1949) de Juan Orol o Noches de perdición (1951) de José Díaz Morales La exhibición femenina se torna en la exposición de los deseos propios y ajenos, a manera de catálogo de conductas corporales y de promoción sensual para los consumidores de las imágenes; así como para el conjunto de la sociedad entera, imbuida bajo la nueva dinámica de la comunicación visual que veía en la figura del cuerpo y sus actos una veta pródiga para la recreación y las fantasías masculinas susceptibles de consumo.

Asociada a la mercadotecnia el cine de la mujer nocturna, también queda invadido por estas relaciones entre emisores y receptores. Así, la difusión de patrones de exposición y comportamiento sobre la corporeidad en el cine se inscribirá primero en las influencias de los modelos propuestos por los Estados Unidos y después, en la aclimatación de esas propuestas a la cultura e idiosincrasia mexicana. Procesos de amalgama y ruptura que el cine de la mujer nocturna nos permite observar a través de tipos corporales, formas y conductas susceptibles de ser consumidas y desechadas como productos artísticos. Como consecuencia de ello, es

que observamos que el cuerpo femenino ejerce su declaración erótica y pública en la pantalla, pero también su declaración mercantil.

En México la consolidación de este fenómeno de comunicación visual conforma progresivamente un tipo de películas de cabaret y hace posible su lectura y aceptación en el ámbito social. Es en este sentido que Karen Cordero señala:

La imagen del cuerpo mantendrá sus matices en relación con ejes de identidad y a la estructura social de clase de la sociedad mexicana. Aspectos que en términos de representación corporal del cine, quedarán vinculados a la promoción y difusión de valores colectivos, así como a las narrativas de cuerpo moral o religioso, ético o sensual, íntimo o público.<sup>512</sup>

Incluso subraya Cordero que "...la importancia del discurso corporal para el proyecto estético mexicanista que domina la escena artística posrevolucionaria, es uno de los motivos de su sustentación en una postura figurativa"<sup>513</sup> y, que se tornan en reafirmación de estructuras de clase social, que hablarán desde el cuerpo femenino representado, en términos de valores colectivos, éticos o religiosos.<sup>514</sup>

En estos procesos de comunicación masiva aparecen también un modo de relatos subterráneos, en donde los mensajes de la mercadotecnia tienen objetivos claros y prescritos, es decir el consumo y la venta. Mensajes que oscilan entre el erotismo femenino y la mercancía con formulas esquemáticas, para promover el deseo sexual del cuerpo a través de su imagen. Proceso que, como parte de

---

<sup>512</sup> Cordero Reiman, Karen. "Síntomas Culturales. Cuerpos del siglo XX en México", *op. cit.* pág. 89.

<sup>513</sup> *Íbidem.* pág. 90.

<sup>514</sup> *Íbidem* pág. 90.

esos relatos subterráneos, también conduce a otras formas de tratamiento en la imagen femenina. Esto es, la *fetichización* y la *cosificación* de esa imagen femenina en la publicidad y el cine, que emergen como otra categoría relevante en la representación y narrativa corporal del género de películas que aquí estudiamos.

## 2. Fetichismo y cosificación de una imagen

El *fetichismo*<sup>515</sup> puede estudiarse en aspectos distintos en la imagen del cuerpo, desde la exhibición de objetos o prendas, hasta las formas de representar amuletos, cabellos o cosa particulares de un individuo hombre o mujer. Sin embargo, para nuestra investigación lo destacaremos solo en dos aspectos: en el primero de ellos, nos referimos a la manipulación recurrente del cuerpo y sus segmentos en el plano cinematográfico; y segundo, en la promoción femenina de la mujer nocturna en la publicidad, básicamente a través del cartel promocional del filme. Aspectos que se comportan como una categoría que reduce contenidos y esquematiza la representación de la mujer nocturna, tanto en la publicidad como en sus estructuras dramáticas y contenidos humanos.

---

<sup>515</sup> En términos generales la palabra *fetichismo* en nuestra cultura implica una asociación sexual inmediata. Así mismo el concepto es aplicable a la *reificación* de aquello que no se entiende o que se teme, en este sentido *reificación* también tiene una connotación de tratar a los seres humanos como cosas y queda adherido al concepto o el acto *fetichista*. En este contexto, el *fetichismo* también supone la exaltación permanente o adoración de un objeto. En una sociedad consumista, puede entenderse como la veneración a las cosas, en las que también se cuenta al cuerpo humano o su imagen a través de un acto de *cosificación* como veremos. En el proceso de los relatos de la comunicación de masas y sus vínculos con la promoción y venta de la imagen femenina, *fetichización* también aparece como un mecanismo útil en la construcción de la identidad del deseo y constituye, parte del proceso en la construcción de modelos referidos al sexo y al género femenino o masculino. Véase el texto *En brazos de la mujer fétiche. op cit.*, pág. 16.

En el cine que estudiamos, la construcción fetichista aparece como una selección arbitraria de partes o en el conjunto de la figura, como un proceso de exposición corporal recurrente del director. Así, en el cuadro se realiza la revaloración de esas partes o de la totalidad de la mujer, para otorgarle nuevos valores a la representación corporal, sea esta en su conjunto o en sus segmentos, ejemplo: *sexualidad impulsiva*, *seducción maligna* o *inmoralidad provocadora*. Un nuevo significado a través de la exposición del cuerpo que lo mismo aparece en la estructura dramática del filme que en la composición de la figura a través de la configuración en el cuadro.

Como consecuencia de ello, las formas cinematográficas con sus recursos de tiempo y espacio, toman como base y estigmatizan aspectos fisiológicos como la vejez o la juventud, la belleza, la fealdad o el vigor, la sexualidad o sensualidad que se intensifican en la exposición en cuadro. Estos modos de representación recurrente comenzamos a observar con mayor énfasis en los filmes de la segunda mitad de la década de los cuarenta: Barrio de pasiones (1947) de Adolfo Fernández, La carne manda (1947) de Chano Urueta, La hermana impura (1947) de Miguel Morayta, Noches de perdición (1951) o Pecadora (1947) ambas de José Díaz Morales. Amor de la calle (1949) de o Aventurera (1949) de Alberto Gout.

En esta exposición, la mujer parece quedar atrapada en signos corporales básicos: de belleza o de erotismo, de prostitución o sensualidad, de moralidad o inmoralidad que configuran la inmaterialidad fetichista del cuerpo en la imagen. De este modo, los

planos cinematográficos propician la posibilidad de un proceso de *enamoramiento*<sup>516</sup> para el espectador, no solo de la figura en su conjunto, sino que también de una parte determinada del cuerpo; sean estas partes, ojos, bocas, mentones, rostros, senos, muslos etc.<sup>517</sup> Quedando la o las partes seleccionadas en un flujo de tiempo y espacio que propicia el *primer plano* en la imagen, y el resto de la composición corporal oculta en un tiempo simultáneo y en un segundo plano de la toma, el encuadre o la composición. En el tratamiento corporal de los filmes que revisamos, este proceso descriptivo del cuerpo, subraya enfáticamente las partes femeninas bajo comportamientos como la coquetería, la seducción o la danza y en acciones físicas como, el caminado, el movimiento corporal o la pose. En este sentido, observamos que son diversas las películas de nuestra filmografía que muestran esta sintaxis fetichista y formas de representa al cuerpo de la mujer nocturna.

---

<sup>516</sup> Las interpretaciones son numerosas sobre el concepto de *enamoramiento* y el enamorado, pero podemos tomar algunos significados en relación al análisis que aquí realizamos. El significado de *enamoramiento* expresa valores afectivos y la proyección de la doble imagen que el hombre se hace de la mujer; Venus Urania y Venus de las encrucijadas, ángel o demonio, inspiradora del amor carnal o platónico, que no cesa de repetir formas múltiples ante las cuales el hombre duda, porque en el fondo no se conoce así mismo: tanto si el hombre esconde un conflicto inexpresado como si está dudando ante los términos de un conflicto ya manifiesto, necesita ante todo tomar plena conciencia ante los elementos que lo desgarran, y luego objetivarlos, es decir, acceder a una posición que lo volverá independiente con respecto a ellos. Solamente entonces es posible una crítica constructiva; tal es la dialéctica fundamental de todo proceso de la conciencia. Y tal es, se podría añadir, una de las elecciones simbólicas dadas por el enamorado o el acto del *enamoramiento*, ese yo afectivo ante el cual vienen a plantearse y a resolverse todas nuestras elecciones. En Jean Chavalier y Alain Gheerbrant, *op cit.* pág. 444.

<sup>517</sup> En términos de bienes simbólicos o de expresión artística, el *fetichismo* sobre el cuerpo femenino también implica una relación continua entre el inconsciente del artista y sus modos de expresión, de ahí que cada producción artística, o para nuestro caso, cada película sobre la mujer se le pueda interpretar en distintos niveles, entre los que podemos destacar, el personal, el religioso o el colectivo. En este contexto véase nuestro apartado sobre “la forma plástica de Alberto Gout”, en donde observamos las formas y estilo particular de este director de cine para narrar y representar a la mujer nocturna en la imagen.

En la película Carita de cielo (1946) de José Díaz Morales, la protagonista, es una bailarina erótica,<sup>518</sup> cuya exposición de cuerpo y sus segmentos al bailar, revela una insistencia en el cuadro sobre segmentos corporales específicos: boca, rostro, torso, caderas muslos, y movimientos sensuales en la danza. Aspectos físicos que como mencionamos, sugieren una lectura paralela en la representación de una historia humana. Es decir, a la vez que la narrativa cinematográfica destaca con particular entusiasmo la belleza del cuerpo, también describe y narra con insistencia un producto que finalmente se torna en mercancía. De este tratamiento en la imagen de la mujer nocturna podemos inferir algunas referencias en la apreciación de la figura. Por ejemplo dice David Ramón de Ninón Sevilla: "...Ella es una bailarina erótica que trasciende a mito erótico, que trasciende a estrella, a la diosa rubia del cine mexicano".<sup>519</sup>

En Pecadora (1947) de José Díaz Morales, la corporeidad en cuadro de Ninón Sevilla es expuesta al tal extremo que Leonor, el personaje principal, representa a una amante, una esposa y una prostituta. La descripción y narrativa del cuerpo y sus partes a través del baile son insistentes en los planos, para acentuar y estereotipar a los personajes que representa en sus respectivos roles.

En estas cinta, como en un número considerable de ellas, es que observamos el desarrollando este modo de fetichismo corporal en

---

<sup>518</sup> Ninón Sevilla es Lupe quien va a dar a la cárcel junto con su hermano menor. Un doctor estudia en ellos la psicología delincuente pero descubre que Lupe es una joven decente. Tiempo después entra a trabajar como sirvienta en casa del doctor. Los asesinos del padre de Lupe intentan matar al doctor pero ella lo salva. Ella se convierte en bailarina exitosa de un cabaret. Al final Lupe se casa con el doctor.

<sup>519</sup> Ramón David. *Op. cit.* pág. 28.

la imagen a través de la puesta en escena. De tal forma que la representación y la narrativa de películas como Pecadora propiciaron comentarios en los estudiosos del género cinematográfico sobre la bailarina y actriz que la veían como una “promesa de placer.”<sup>520</sup>

En este tratamiento aparece el *cuero fetiche*, regularmente asociado al enamoramiento de lo expuesto, pero también a un tipo de comunicación a escala para la homogenización de su consumo. Sobre estas formas de representación consumista de lo femenino dice Lucía Etxebarria, el *cuero fetiche* aparece cuando el proceso de reducción se convierte en parte de la vida cotidiana o la aceptación generalizada de los individuos sobre las formas colectivas de consumir la imagen del cuerpo.<sup>521</sup> Es decir, cuando la sociedad entera objetualiza al individuo y lo despoja de su humanidad para reducirlo a un esquema o a una abstracción sintética de lo humano a través de solo partes del cuerpo.<sup>522</sup>

Este proceso se acentúa en los filmes de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta como parte de la consolidación de la sociedad de consumo en México, además por la creciente infiltración de la comunicación de masas, que como observamos, se consolida por las propuestas de hacer un cine comercial en nuestro país. Periodo en que las películas sobre el género de la mujer nocturna que revisamos, también comienzan a reiterar y esquematizar las estructuras melodramáticas y las maneras de exponerlas en la imagen.

---

<sup>520</sup> Íbidem, pág. 28.

<sup>521</sup> Íbidem, pág. 28.

<sup>522</sup> Íbidem, pág. 28.

En esta repetición esquemática de estructuras fílmicas y formas de representación, también es que observamos que la esquematización propicia la reducción de contenidos humanos, pues por un lado se esquematiza y privilegia la exhibición del cuerpo femenino y por otro comienzan a repetirse las historias. El Procesos trae como resultado aspectos relevantes para nuestro trabajo. Por un lado la reducción de un número de signos entorno a la valoración del cuerpo femenino, que como vemos también aparece como consecuencia de una relación cine mercancía y segundo; como una interpretación estereotipada de la historiografía cinematográfica, que en términos generales, contribuye a la aplicación genérica de términos como mujer fatal, cabareteras o prostitutas sin matizar lo suficiente en rasgos y características corporales.<sup>523</sup> Que como revisamos en nuestra introducción, el término mujer fatal del cine mexicano aparece con ambigüedad y sugiere hacer converger múltiples factores de este personaje que, aquí hemos considerado, el espectro para el análisis es muy amplio.

Como otro aspecto relevante en esta dinámica mercantil del cuerpo femenino en el cine, está el concepto del *cuerpo fetiche* y su relación con el cuerpo-objeto, como un tratamiento en imágenes al que su poseedor (el director) dota de un significado simbólico e inmaterial, es decir *de un alma*.<sup>524</sup> El acto se comporta como la reducción de lo humano a utilidad susceptible de resignificación

---

<sup>523</sup> Como expusimos desde nuestra introducción, el concepto *mujer fatal* ha sido utilizado de una manera ambigua por la historiografía, y aunque hay aproximaciones para matizar el término como lo revisamos, no existe una propuesta que valore aspectos corporales en la imagen femenina de este cine que denominamos *mujer nocturna*.

<sup>524</sup> Ramón David, *Op. cit.* pág. 35.



sensual o sexual; un segmento corporal o el cuerpo en su totalidad que al ser expuesto con insistencia comienza a representar o simbolizar otra cosa distinta al original.<sup>525</sup> Como lo veíamos en algunas interpretaciones de películas citadas, una cadera en movimiento se puede convertir en *promesa de satisfacción* sexual a través de la manipulación del plano, ello, siguiendo las referencias de placer visual del texto del escritor David Ramón entre otros.

En la representación y narrativa que analizamos esto sucede a través de los segmentos corporales o el cuerpo en su conjunto. Significados regularmente asociados, a un modo de *erotismo maligno* o la *seducción enfermiza* en la mujer con rasgos de violencia o delincuencia, entre otros significados. Atmósferas nocturna del cabaret pero creadas, regulada y consumida por los contenidos culturales del hombre.<sup>526</sup>

Como consecuencia de este tratamiento fetichista, como un segundo aspecto aparece la *cosificación*<sup>527</sup> de la imagen femenina. El

---

<sup>525</sup> *Íbidem*, pág. 35.

<sup>526</sup> En este sentido, la *construcción fetichista* también aparece en la representación cinematográfica como una alusión satisfactoria, y más aún, como una promesa de satisfacción como mencionamos. Sobre estos aspectos también comenta Mario Perinola. Dice que sí la seducción es el triunfo de las apariencias, el *fetichismo* lo es del artifice, de lo artificial y agrega que "...de la misma forma que todo puede convertirse en fetiche, puede dejar de serlo". Es importante destacar que la tendencia en los trabajos de Perinola es la de tender al *fetichismo* con un carácter corporal en y con relación al sexo, cuyos resultados van en el sentido de crear identificación o idolatría. De ahí las representaciones femeninas asociadas con objetos, amuletos o personas, siempre vinculadas a lo exótico o excéntrico como veíamos, toman al cuerpo femenino como su relato. También sobre estos aspectos *fetichistas* sobre la mujer por parte del hombre y, desde una perspectiva feminista, dice Anita Philips, el *fetichismo* es un fenómeno tradicionalmente masculino, algo similar a un experimento catártico que revela una reinterpretación de los modelos de dominación y sumisión de la mujer ante el hombre. En este contexto, el *fetichismo* corporal en la imagen cinematográfica es un proceso que pertenece a la comunicación masiva en la sociedad de consumo moderna, que lo mismo refleja la ideología masculina que evidencia las estructuras de dominación en el acto de *fetichismo* y *cosificación* del cuerpo de la mujer. *Íbidem* Pág. 28.

<sup>527</sup> El concepto de *cosificación* hasta cierto punto encierra una ambigüedad pues no designa hecho alguno a definición específica. Sin embargo, el término es empleado lo mismo en literatura, Sociología o Comunicación, de ésta última disciplina es que destacamos para los fines de nuestro trabajo, algunas ideas

tratamiento lo observamos en las últimas películas del género, las de mediados de los años cincuenta, en donde destaca la narrativa meramente como medio de exhibición corporal para alcanzar fines bien definidos: su valoración sexual y erótica y la promoción del cuerpo en el nivel masivo para su consumo primero visual y después mercantil, aspectos que sobresalen en filmes como La diosa de Tahití (1952) Secretaria peligrosa (1954) de Juan Orol, No niego mi pasado (1951) de Alberto Gout o Delirio tropical (1951) de Miguel Morayta.

En estos filmes los objetivos de la representación artística comienzan a desplazarse y a ser reelaborados por las lógicas y dinámicas de la mercadotecnia y la publicidad para sus fines comerciales a través de la exhibición del cuerpo.<sup>528</sup> En este contexto, la cosificación comienza como una actitud y proceso de aspectos diversos. Como parte de la puesta en escena del director, como resultado consumista del espectador hombre y como parte de los procesos de la publicidad que consideran a la mujer y su imagen como un producto en el rol de proporcionar placer visual, deleite

---

generales que nos permitan el análisis del cuerpo de la *mujer nocturna* en su consumo a través de la cultura de masas que impregna la época. En este contexto, en primer término, el concepto de *cosificar* se refiere a una tendencia hacia el trato de personas como si fueran cosas, un trato sólo apropiado para objetos y que se considera inapropiado para personas. Es en este sentido de reducción o trato del cuerpo a objeto o cosa que retomamos el concepto, a fin de evidenciar el uso recurrente del director de cine y la publicidad para destacar más los atributos femeninos y su impacto visual que la representación humana en el cine. Pues en la medida en que se *cosifica* a la figura, en esa medida aparece un alejamiento gradual en la representación artística sobre las necesidades humanas: deseos, problemas, sentimientos reales o finales diferentes en los filmes; y es en esa medida en que a las protagonistas se les reduce a un medio de satisfacción masculina; sea esta satisfacción personal o grupal o con fines mercantilistas. Es en este sentido que un análisis como el que aquí realizamos arroja elementos relevantes sobre la representación y la narrativa corporal, pues sin duda, estos aspectos de la mercadotecnia y de la cultura de masas influyen notablemente en las representaciones artísticas del cine. Como lo estudiaremos en nuestro último apartado, en el proceso de *fetichismo* y *cosificación* y después de *esquemización* es que encontraremos los elementos de transición de la *mujer nocturna* al paradigma corporal de la llamada mujer fatal del cine mexicano.

<sup>528</sup> Se hace evidente en el estudio que realizamos, el acto de *fetichismo* y *cosificación* de la mujer en el cine, deja a la representación con una carga mercantil con relación al medio cinematográfico como arte. Carga que como mencionamos ya contribuye a la esquematización y al comercio de la mujer en el cine.

voluptuoso y evocaciones fantásticas al respecto. Cuyos resultados en las estructuras dramáticas en los filmes se repiten de manera esquemática y predomina la exposición del cuerpo como soporte de contenido y mensaje del filme.

Aspectos que sobresalen en cintas desde cintas como La diosa de Tahití (1952) de Juan Orol Delirio tropical (1951) de Miguel Morayta, Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero o Sensualidad (1950) de Alberto Gout. El tratamiento se fortalece en filmes como Noches de perdición (1951) de José Díaz Morales, Aventura en Río (1952) de Alberto Gout o Casa de perdición (1954) de Ramón Pereda, en donde se hace evidente el uso de la mujer y su imagen instrumento para conseguir fines: esquematización del erotismo y el placer; el impacto visual de la imagen femenina para su venta y la comercialización de esa imagen. Aspectos que involucran los procesos de *cosificación* femenina, su narrativa y representación en la figura que analizamos.

Recapitulando, podemos decir que el tratamiento de objeto mercancía asociado al cuerpo femenino, es el que necesariamente nos remite a dos aspectos básicos en la representación. En el primero, aparece la esquematización de la imagen, como procesos que sintetizan progresivamente la personalidad de la mujer, y el segundo; La reducción de esta figura, como sustitución o desplazamiento progresivo del tratamiento artístico original.

Es decir, la representación artística y cinematográfica de vidas humanas.<sup>529</sup> Así el hecho de personificar al esquema femenino

---

<sup>529</sup> No es el objetivo de este trabajo destacar los aspectos estéticos o artísticos de la publicidad, pues este es un debate que no está presente en nuestra investigación. Ante ello debemos precisar que nuestro objetivo principal es el de tomar los elementos de la publicidad y la mercadotecnia como procesos de la comunicación

aparece como degradación de la representación artística. Como ejemplo de ello, a continuación observaremos la abstracción y esquematización de contenidos humanos en el cartel publicitario de algunas cintas que estudiamos. Como parte de la comunicación mercantil que asigna mensajes específicos al tratamiento y la imagen del cuerpo.

En diversos carteles<sup>530</sup> las mujeres aparecen semidesnudas o en ilustraciones y fotografías que resaltan grandes curvas corporales. Son representaciones sobre la mujer que delinean caderas, muslos, senos o las piernas de la protagonista del filme. Así lo observamos en los carteles de películas como Cortesana (1947) de Alberto Gout,<sup>531</sup> en

---

visual y masiva que se adhieren a la representación corporal y la narrativa de la *mujer nocturna* del cine. Signos que se comportan como pertenecientes a una categoría acumulativa sobre el análisis del cuerpo en el cine, a la vez que para construir el *paradigma*, el *esquema* o la abstracción de la imagen; ello, a fin de adquirir el estatus *paradigmático* de la llamada *mujer fatal* del cine mexicano como lo veremos en el final de este capítulo y en nuestras conclusiones.

<sup>530</sup> En el cartel las imágenes son diversas: violentas, de seducción y erotismo. Estas imágenes son las que atraen de entrada la mirada del espectador masculino y las primeras formas de consumo de la imagen del cuerpo que proyectará la película, pues en el proceso de representación de la figura, la publicidad lo mismo focaliza la provocación del deseo que da información sobre la película: costos, fechas, actores y actrices, productores, etc. Sin embargo para los propósitos de nuestro estudio sobre la narrativa del cuerpo sólo nos detendremos en la imagen de la mujer.

En la configuración del cartel publicitario es importante destacar que además de la información de los carteles estos proporcionan una serie de datos del producto, en donde las imágenes y los textos son combinados de diversas maneras por los ilustradores con la finalidad de promover la película y aspectos atractivos de la mujer, pues como escribe Rogelio Agrasánchez y Charles Ramírez en los carteles referidos, “...Como mínimo, el cartel debía mostrar el título de la película, identificar y describir a las protagonistas, presentar algunas imágenes atractivas que sugirieran el argumento, el tipo de espectáculo y el género, y proporcionar información secundaria apropiada (actores de reparto, director, productor, estudio o compañía productora y distribuidor). Los productores asignaban un valor jerárquico diferente a estos elementos, dependiendo de cada película, y era labor del diseñador resaltar este orden de importancia en un cartel efectivo y agradable. Los elementos de venta más importantes eran la estrella. El argumento, el título y los créditos de producción, y podrían ser reafirmados por el ilustrador de diversas maneras (mediante la tipografía, el tamaño de la imagen, la composición, la luz y el color.” Sin embargo para los fines de nuestra investigación sólo nos detendremos en los elementos que usa la publicidad para la imagen femenina que tienen que ver con nuestro estudio. En Agrasánchez, Rogelio, Jr. y Ramírez Berg, Charles. *Carteles de la época de oro del cine mexicano*. Archivo Fílmico Agrasánchez Universidad de Guadalajara. 1998, pp. 29-30.

<sup>531</sup> Una joven Margarita es seducida por el pianista Luis cuando va a pedirle que no abandone a su esposa, una prima de ella. El padre de Margarita sufre un ataque al corazón al saber lo ocurrido, pero el novio de la joven, un médico la perdona. No obstante, el pianista convence luego a la joven de fugarse con él, y hiere al

donde Meche Barba, la protagonista aparece con el torso semidesnudo, sólo con un pequeño sostén negro y brillante que delinea sus senos. En la parte baja, una falda larga negra, igualmente brillante, abierta en dos secciones que descubre los muslos desde el nacimiento de las piernas hasta los pies. En la parte de arriba, el corte de la falda descubre las caderas y muestra el nacimiento de los glúteos. La pose es provocativa, la mirada es fija y frontal, retadora e insistente. A sus pies un hombre trajeado y con el gesto desencajado empuña un arma.

En el cartel de Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero, (Fig. 29) la imagen de Ninón Sevilla muestra al cuerpo casi desnudo, solo cubierto por un pequeño sostén blanco y una *tanga* del mismo color. Adornado con un tocado de plumas de aves exóticas y cubierto por una red fina y transparente de color negro de las manos hasta los pies. La pose destaca los volúmenes de la cadera en primer plano, exposición que parecen darle movimiento a la máscara de diablo que trae en el pubis la bailarina.<sup>532</sup>

---

novio cuando le reclama. Después va a huir pero es detenido por una denuncia del padre de la joven. Ella repudiada por su padre se hace bailarina y conoce a un rico abogado al que pide pagar la fianza del pianista. Ya libre, éste propone a la joven sacar dinero al abogado. Ella se entera de que su padre murió y la perdonó, y al final, convencida de la mala entraña de su amante, revela al abogado sus intenciones, pero antes de que ninguno reaccione el pianista es asesinado por su esposa. Margarita se va y es feliz con su novio.

<sup>532</sup> El argumento de esta cinta lo hemos expuesto en capítulos atrás, por tanto no creemos necesario repetirlo, basta con decir que Belén, Ninón Sevilla, es una cabaretera que se desenvuelve entre intrigas, asesinatos y centros nocturnos.

En el cartel de Amor perdido (1950) de Miguel Morayta, (Fig. 30) Amalia Aguilar, la figura principal del filme aparece bajo una pose insinuante y provocativa, sus senos y muslos parecen agrandarse por la propuesta de la ilustración que rodea de fortaleza sexual a la figura.<sup>533</sup>



Fig.29 Cartel publicitario de la película Coqueta (1949) de Fernando A. Rivero. La representación muestra al cuerpo casi desnudo de la cabaretera, solo cubierto por un pequeño sostén blanco y una tanga del mismo color. Se observan alusiones a máscaras y ojos diabólicos; adornado con un tocado de plumas de aves exóticas y cubierto por una red fina y transparente de color negro de las manos hasta los pies. La pose acentúa los volúmenes de la cadera como primer foco, ensanchando el crecimiento de la figura por la perspectiva de abajo hacia arriba, así mismo, convirtiendo la exposición en un número de signos corporales identificables a su espectador: seducción, erotismo, transgresión, baile y centros nocturnos.

---

<sup>533</sup> En el argumento de la película un compositor consigue trabajo como bailarina de cabaret a una joven que ama, ella se enamora de un contrabandista y el quiere regenerarse para merecerla. La amante de él consigue que el mate a su mejor amigo y tenga que huir. Luego la amante provoca una explosión que desfigura la cara de la bailarina. Ella va de gira con el compositor, y para ocultar su rostro usa un antifaz. El contrabandista la encuentra y la hiere creyendo que lo abandonó por el músico. Ella le cuenta la verdad y muere en sus brazos.



Fig.30 Cartel publicitario de la película Amor Perdido (1950) de Miguel Montoya. La figura principal del filme aparece bajo una pose insinuante y provocativa: es retadora. El cuerpo relajado se expone como prototipo de la prostituta seductora y fuerte: jovialidad, sensualidad, erotismo y relajamiento. Un ejemplo de ello, el peso del cuerpo en una pierna, permitiendo la soltura del miembro y a la vez el cuerpo, ambos como signo de provocación y complacencia. En los carteles sobre la *mujer nocturna* las féminas aparecen como seres complacientes al servicio del espectador o su clientela, o son captadas en alguna escena fuerte de la película. La publicidad de la mujer nocturna en el cartel se torna en un producto atractivo, ágil y colorido, capaz de desencadenar los reflejos interiores de placer masculino.

Es notorio que en los carteles de la década de los cincuenta se exhiben mujeres en extremo provocativas que predominan en la imagen. En ellos los cuerpos son expuestos en espacios públicos o privados y siempre la mujer es observada por el espectador del cabaret o del cartel. Las imágenes son referencia imprescindible hacia la acción sexual y la actitud genérica de transgresión. Las mujeres aparecen como seres complacientes al servicio del espectador o su clientela, o captadas en alguna escena fuerte de la película. Así mismo las imágenes provocan o evocan diversas circunstancias que desembocan en fantasías sexuales, desde un modo de exhibición cada vez más genérico y esquemático sobre los significados del cuerpo. Esto se observa en carteles como Bajo la influencia del miedo (1954) de Juan Orol, Mujeres sacrificadas (1951) de Alberto Gout, Sensualidad (1950) de Alberto Gout (Fig.31) Camino al infierno (1950) de Miguel Morayta.

En estos carteles, el tratamiento de la protagonista y su historia se ve remplazado por un tipo de placer calculado por la publicidad. Un modo de hedonismo mercantilizado que a la vez que promueve al deseo por el cuerpo no lo libera. Proceso de comunicación visual de la mercadotecnia que caracteriza al mundo industrializado y cuyos objetivos es generar expectativas y hábitos de consumo homogéneo para su espectador. El proceso genera también en el público, un tipo de tensión social para exceder a los satisfactores promocionales sobre la imagen del cuerpo de la mujer, tanto en el cartel como en la película.



En todo caso, dice Margarita Baz en su texto Metáforas del cuerpo "...el hedonismo en la publicidad que comienza a pernear la cultura occidental, y que encuentra su terreno idóneo en las clases medias, es una realidad compatible con el ascetismo hedonista que ejerce."<sup>534</sup> En este mismo sentido, como sugiere Turner en el mismo texto: "...trotamos adelgazamos, dormimos, no por el disfrute intrínseco sino por mejorar nuestras oportunidades en el sexo, el trabajo y la longevidad".<sup>535</sup>

Siguiendo la reflexión de Baz, la publicidad de la mujer nocturna en el cartel se torna en un producto atractivo, ágil y colorido, capaz de desencadenar los reflejos interiores de placer humano.<sup>536</sup> En ellos se expone la trasgresión como parte de las pasiones humanas y el amor carnal muy apartado de las lecciones cristianas. Un claro ejemplo de ello lo vemos en el cartel de la película Sensualidad (1950) de Alberto Gout, (Fig. 31)

---

<sup>534</sup> Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. Universidad Autónoma Metropolitana 1ª Ed, 1996, pág. 106.

<sup>535</sup> Íbidem, pág. 107.

<sup>536</sup> Íbidem, pág. 108.



Fig.31 Cartel publicitario de la película Sensualidad (1940) de Alberto Gout. En el cartel, el tratamiento sobre la imagen de la mujer reemplaza la historia por un tipo de placer corporal calculado por la publicidad. Un modo de placer corporal mercantilizado, que a la vez que promueve al deseo por ese cuerpo, no lo libera. Proceso de comunicación visual de la mercadotecnia que caracteriza al mundo industrializado en la representación corporal y cuyos objetivos son generar expectativas y hábitos de consumo homogéneo para su espectador. El proceso genera también en el espectador, un tipo de promesa fisiológica para exceder a los satisfactores promocionales sobre la imagen de la mujer representada, tanto en el cartel como en la película.

En el cartel se muestra a la protagonista como construida por llamas, su silueta se delinea en contornos rojizos, y la pose de su cuerpo evoca sexualidad y deseo, pues como lo muestra la representación, aparece desnuda a través de las prendas que porta, muy delgadas y transparentes. En un segundo plano se ve el rostro igualmente rojizo de un hombre (Fernando Soler) que aparece del tamaño de la figura femenina, su aspecto es de enloquecimiento por las sugerencias eróticas y sexuales de la mujer, que se entiende, lo desquicia y le embriaga el pensamiento. Es muy significativo el hecho de que se lleva las manos a la cabeza como señal de desesperación y locura. Por los tonos rojizos se infiere que el infierno y la pasión aparecen como animadores entre la joven y el viejo.

Así los carteles de la publicidad cinematográfica contribuyen eficazmente a la esquematización de signos corporales y a la tribalización de los aspectos culturales como la religión o la prostitución, incluyendo a menudo en sus diseños, códigos en la imagen que se traducen en discursos de placer, de ironía, o discursos fisiológicos que dicen de la victoria del cuerpo sexuado sobre la moral y la norma. Las imágenes no solo promueven las cintas y lo que pasará en ellas, sino que también incitan al confort, al deleite y al consumo del cuerpo en la película bajo un esquema estereotipado sobre la reducción de contenidos humanos de la mujer nocturna.

En los carteles de filmes como Pérdida (1949) Fernando A. Rivero, Lazos de Fuego (1948) de René Cardona o Reina del mambo (1950) de Ramón Pereda o Gansters contra charros (1947) de Juan Orol se presentan exhuberancias de atributos corporales, sean estas

en fotografías o dibujos. En múltiples ocasiones las imágenes son representadas bajo el sentido del cómic, aspectos que realzan e ironizan conductas y comportamientos interactuando en todo momento con zonas erógenas. También los aspectos prohibidos sobre los usos y prácticas corporales son mostrados como asociaciones al placer, como lo revisamos capítulos anteriores, muy alejados de la austeridad cristiana, bajo el acicate de la publicidad que no duda en tomar prestado el lenguaje simbólico de lo religioso o la norma social como objeto de tensión a la vez que promesas de satisfacción. Incluso, en carteles como en las películas Sensualidad y Casa de perdición (1954) de Ramón Pereda la publicidad asume el lugar del discurso moral al abandonar las temáticas espirituales para prometer al consumidor más que un placer visual: la felicidad de los sentidos a través de evocaciones en la representación del cuerpo.

En Casa de perdición<sup>537</sup> (Fig. 32) María Antonieta Pons aparece de cuerpo completo. Su rostro es altivo, retador y armoniza con la pose. Cubierta por un vestido totalmente transparente con hojas rojas que permiten traslucir en su totalidad su figura. En la voluptuosidad de los senos, los pezones aparecen grandes y erguidos, puntiagudos y rosados; la cintura es muy estrecha en comparación con el tamaño de la cadera y los muslos.

---

<sup>537</sup> En el argumento de la película la niña Bárbara es testigo del asesinato de su padre por León y Hernán, Años después ella se convierte en vedette y posee un cabaret y un casino. El delincuente Adrián la ama y la salva de ser asesinada por un cajero arruinado en el juego, a quien ella devuelve sus pérdidas, y lo mismo hace con un tal Ernesto. Luego conoce al rico padre de este y a su socio, que son los asesinos de su padre y provoca que la esposa de Hernán lo engañe con el delincuente y que pierda fortunas jugando. Ernesto se enamora de Bárbara y como su padre se opone a su relación deja su casa. Los socios se enteran de que Bárbara pensaba vengarse de ellos y van a liquidarla, pero Hernán mata por error a su esposa y se suicida. El delincuente dispara a Ernesto al verlo besar a Bárbara. Ella mata al delincuente pero es herida por él pero alcanza a oír la confesión del arrepentido León y, también escucha Ernesto. Bárbara muere en brazos de este.

La pierna cruzada sugiere adivinar el nacimiento del pubis, que también sugiere sutilmente el nacimiento del bello. En la imagen predomina un color rojizo que evoca la pasión y el deseo de ese cuerpo y por ese cuerpo.



Fig.32 Cartel publicitario de la película Casa de Perdicción (1954) de Ramón Pereda. En la imagen María Antonieta Pons aparece de cuerpo completo. Su rostro es altivo, retador y armoniza con la pose. Cubierta por un vestido totalmente transparente con hojas rojas que permiten traslucir en su totalidad su figura. En la voluptuosidad de los senos, los pezones aparecen grandes y erguidos, puntiagudos y rosados; la cintura es muy estrecha en comparación con el tamaño de la cadera y los muslos. La pierna cruzada sugiere adivinar el nacimiento del pubis, que también sugiere sutilmente el nacimiento del bello. La imagen evoca la pasión y el deseo de ese cuerpo y por ese cuerpo. Es la imagen de la caída convertida en descenso e imagen femenina, en donde el sufrimiento se transforma en placer y organización del mundo nocturno, y es utilizado para beneficios propios. Signos representados en el cuerpo de la mujer nocturna que llevará a esquema y paradigma la mercadotecnia.

En carteles de películas como Pérdida (1949) Fernando A. Rivero, Lazos de Fuego (1948) de René Cardona o Reina del mambo (1950) de Ramón Pereda la imagen femenina destaca en dibujos y en fotografías bailarinas serpenteantes, asociadas por lo general con el fuego y el movimiento del cuerpo en la danza, la imagen del diablo y objetos diversos a manera de referencias hacia lo sensual o sexual que aluden al *mal*. En estas imágenes son recurrentes las líneas manifiestamente curvas en los contornos del cuerpo para exaltar los volúmenes propios del género femenino: Senos, caderas o muslos.

Con este tratamiento la voluptuosidad aparece como soporte del discurso visual y como producto-mercancía, lo mismo que del film que de la imagen del cuerpo. Representación que como revisamos en los procesos de *cosificación* y *fetichismo* en la imagen, trascienden a lo femenino humano de la representación artística cinematográfica. Proceso de reducción que establece nuevas relaciones del cuerpo entre el cine y la publicidad, pues la abstracción destaca un número esquemático de signos corporales correspondientes a la sexualidad, la violencia del cabaret, la mujer y la noche, el erotismo y la seducción como síntesis y esquemática y como principio y proceso *paradigmático* de la mujer nocturna.

### 3. Esquematización y paradigma: de la mujer nocturna a la mujer fatal mexicana

En el proceso de *esquematizar*<sup>538</sup> los signos corporales que prevalecen e integran el lenguaje corporal se constituyen en *paradigma*.<sup>539</sup> Estas son formas de reducción de contenidos femeninos a través de relatos visuales *esquematizados*,<sup>540</sup> sean estos en los filmes o en la

---

<sup>538</sup> Bajo la idea de *esquematización* o *esquema*, se articulan múltiples procesos en la representación y la narrativa de la *mujer nocturna* que estudiamos. En éstos, la *esquematización* como fenómeno de reducción de la figura femenina, aparece como *representación simplificada*. Una abstracción de un hecho u objeto, esto es, para nuestro caso, la representación y la narrativa corporal de la mujer en la imagen cinematográfica y la publicidad. En este sentido, la representación, desde la perspectiva del concepto de *esquema* se comporta como el fenómeno de reducción de la imagen femenina a *objeto*, objeto que toma la forma de *mensaje*; en donde la semántica prevalece sobre la estética como observamos en los procesos de la representación artística y los objetivos de la publicidad en el cartel publicitario del filme. Como observamos, el proceso de *esquematizar* aparece como un acto insistente y novedoso de *comunicación masiva* que se desarrolla rápidamente en la época.

En este proceso el emisor es el creador del *esquema* y el público los receptores. En nuestra investigación aparecen dos emisores. El primero de ellos es el director de cine quien da un tratamiento a *la mujer nocturna* a través de la sintaxis cinematográfica y las estructuras dramáticas de la obra cinematográfica; una estructura que como revisamos, en la conformación del género va *esquematizando* su exposición, desarrollo, clímax y final reconocible en la película. Es decir, se *esquematiza* la estructura dramática del film hasta concluir el proceso en una estructura fácilmente digerible que se repite con algunas variantes a lo largo de la construcción del género. El segundo emisor, lo constituye la publicidad que a través de la repetición de estructuras para la venta inicia el proceso de simplificación de la figura en la publicidad como lo observamos en el cartel. Es decir, simplifica la imagen femenina en sus contenidos estéticos y humanos a producto cinematográfico y publicidad. Ambos emisores comienzan a construir un uso común de un *repertorio* de signos corporales que conforman un lenguaje más o menos normalizados. Un lenguaje que obedece a las convenciones de los universales y del género cinematográfico. Signos que comienzan a comportarse bajo los efectos del género y la publicidad como *repertoriales* y dominables entre sí, según ciertas reglas de estructura y del lenguaje en cuestión. En este sentido, y para el caso del análisis de la imagen de la *mujer nocturna* en la época, el *esquema* se comporta como una *categoría* que otorga significados *paradigmáticos* a la representación del cuerpo. Sobre Estas formas sociales de *esquematizar* fenómenos dice Noam Chomsky es que "...el esquema se introduce en la vida cotidiana del pensamiento bajo formas sencillas y múltiples, es una simplificación y una remodificación abstracta de los fenómenos." En el *Diccionario del saber moderno*, *Op. cit.*, pág. 267

<sup>539</sup> En nuestra idea de *paradigma corporal* hemos tomado el concepto como la construcción de un sistema de signos que tiene que ver con la corporeidad en el cien. Un sistema que se compone desde la sistematización y la recurrencia del cuerpo a partir de combinaciones, características, de rasgos corporales, propiedades y actitudes básicas sobre la *mujer nocturna* del cine.

<sup>540</sup> Como lo analizamos, en el cartel publicitario de las películas en cuestión, la publicidad recurre a la representación de lo genérico en donde su dominante tiene que ver con la reducción de expresiones corporales y gestos de la personalidad de la *mujer nocturna*, a partir de esta reducción es que la publicidad trata de representar el carácter femenino para su consumo en la imagen movimiento. Estos gestos de la mujer en el tratamiento cinematográfico que acentúan una búsqueda del interior humano representado: sorpresa, preocupación, sentimientos, actitud erótica o sexual, etc. en la publicidad se les da un tratamiento de forma estereotipada para los usos comerciales y publicitarios. Aspectos de la mercadotecnia que progresivamente



publicidad. En el proceso de representación, se trata de simplificar lo femenino básicamente a historias digeribles para el público, con la premisa básica de promover mensajes de placer visual como en las películas Amor de la calle (1949) de Ernesto Fuego en la carne (1949) de Juan J. Ortega Cortázar, Amor vendido (1950) y Pasionaria (1951) de Joaquín Pardavé o Ambiciosa (1952) de Ernesto Cortazar.<sup>541</sup> De esta última cinta destaca la enfermedad asociada a la danza, los crímenes, y la felicidad convencional de la protagonista como reivindicación social.

Así, *esquematizar* aparece como sinónimo de abstraer mediante signos físicos y actitudes recodificables para lo que son característicos en las estructuras melodramáticas de los filmes:<sup>542</sup> la prostituta, la bailarina, la cabaretera, etc.

En última instancia, son los procesos mercantiles los que van reduciendo la expresión artística cinematográfica de la *mujer nocturna* a un número simplificado de significados tangibles e

---

van *esquematizando* la representación y narrativa corporal de la *mujer nocturna*. El proceso de abstracción la convierte en un paradigma o modelo de representación para el consumo cinematográfico. En este proceso de reducción de la expresión artística, se trata también de reducir el esfuerzo de análisis en los contenidos del filme para los consumos censillos y mercantiles del mensaje sobre la representación del cuerpo. Es decir, se construye una *representación esquemática* primero del género y después, sus vínculos de producción y consumo respecto a sus mensajes. Un mensaje que en este proceso, se comporta como la *homogenización del deseo* en su espectador y la predicción masiva de sus contenidos, así como su exposición en la pantalla y la publicidad. Comienzan a identificarse y sintetizarse los elementos principales para sus múltiples combinaciones, con la captación preestablecida de significados para controlar las posibles transformaciones en las imágenes, su exposición y los finales en las películas.

<sup>541</sup> En el argumento de la película, Estela (Meche Barba) tiene tres admiradores que asisten al estreno de la actriz en una película. En la película ella es asesinada por su galán. En las felicitaciones ella es herida por un disparo. Ya en el hospital recuerda que era bailarina en la Habana y fue seducida y embarazada por un hombre casado que se iba a divorciar para ofrecerle matrimonio pero ella le dijo cínicamente que sólo quería su dinero. Luego se hizo amante del trabajador Manuel pero lo dejó por el arquitecto Federico. Los tres admiradores son detenidos. El arquitecto se declara culpable del disparo. Ella se salva y él saldrá pronto de prisión. Entonces, se entiende, serán felices.

<sup>542</sup> Diccionario del saber moderno, *Op. cit.*, pág. 267.

inteligibles que delimiten sus contornos visuales en el cine, la publicidad y el consumo para dar paso a la conformación del paradigma.<sup>543</sup> Una simplificación de signos corporales cuyos significados se vinculan al orden social, cultural e histórico de la época. Proceso de reducción que propicia la transición de la *mujer nocturna* al paradigma genérico de la llamada *mujer fatal del cine mexicano* que se comporta como construcción cinematográfica idealizada.

Esta construcción de lo femenino se verifica a través de un número reducido de *categorías corporales*<sup>544</sup> que en el desarrollo del

---

<sup>543</sup> La construcción de un *paradigma* como en el caso de la *mujer nocturna* del cine que aquí analizamos queda representado por los signos y significados que se adhieren a la fiscalidad. El carácter, la conducta, la moral, lo seductor o erótico, formas representadas a través del cuerpo que quedan atrapados en la expresión y las formas físicas del representarlo. Actitud, comportamiento, vestimentas, movimientos, etc. así como aspectos estereotipados de la cultura como atracciones o repulsiones desde la pura apariencia física. Para nuestro caso, la construcción de este *paradigma* corresponde a un sistema de signos solo aplicable a la cultura de la época y a la muestra representativa de películas sobre el género de la *mujer nocturna*. Más aún, la simplificación de la imagen de la *mujer nocturna* en *estructura paradigmática* se constituye como un código conformado por los datos históricos y sociales de la cultura como lo hemos venido destacando en este trabajo. Así, la representación y la narrativa corporal se constituye en un lenguaje, en un sistema de signos físicos y psicológicos que se forman a partir de combinaciones lógicas para componer el género cinematográfico. Un sistema que conforma una estructura autónoma a modo de *paradigma*.

<sup>544</sup> Como mencionamos desde el inicio de nuestro trabajo, el género cinematográfico de la *mujer nocturna* se va construyendo con una serie de *categorías acumulativas* asociadas a la corporeidad femenina como premisas básicas para articular el *corpus* de películas que constituyan al género. En este contexto el concepto de *categoría* lo hemos utilizado como un elemento ordenador fundamental que evidencia el desarrollo y la articulación del género a través diversos aspectos de la representación y la narrativa cinematográfica. En la aplicación del concepto se trata de una noción abstracta y general sobre la corporeidad que sobresale en la imagen. En este contexto cada una de las categorías que destacamos a través de nuestros tres ejes de análisis: vertical, horizontal y transversal, corresponde a una topología sobre el cuerpo: su conducta, su apariencia, su presencia, su erotismo, etc. Así vemos que en su exposición aparece en cada filme una condición del cuerpo femenino que nos sirve como regla básica para su interpretación en la época referida, a fin de hacer posible la comprensión de la *mujer nocturna* a través de signos corporales. En este contexto, la *categoría*, como analiza Helena Berinstáin “identifica las partes de un discurso agrupándolas acumulativamente sobre un *eje paradigmático*”. Para nuestro caso la narrativa y representación corporal de este eje está en relación con el mito histórico de la *femme fatale* (que revisamos en nuestro apartado tercero del capítulo segundo) que mantiene un paralelismo significativo con la *mujer nocturna* y la construcción idealizada del paradigma de la *mujer fatal* que analizamos. En el mismo texto la autora escribe: “la categoría se define como una agrupación de elementos según un *eje paradigmático* en cuestión. Estas son ideas o nociones que pueden definirse con la presencia de un catálogo de conceptos en las que se observan las reglas contextuales que articulan un conjunto o lenguaje”. Para nuestro trabajo, este discurso lo construimos a través del cuerpo femenino

género y a través de diversos filmes, se sintetizan en un número reducido de categorías para conformar la *construcción paradigmática*.<sup>545</sup>

La simplificación de estas categorías hace aparecer a las protagonistas de los filmes en conductas, apariencias, gestos, danzas o actitudes delictivas y también desde la estructura melodramática de los filmes. Son signos genéricos que designan *pecados* bajo la concepción social y católica; designan transgresiones bajo el orden social y moral; que designan comportamientos eróticos y seductores malignos y fuera de la norma, así como conductas de redención, sumisión y equilibrio hacia el orden social y religioso que prevalecen en la sociedad mexicana de la época y que se esquematizan en la representación su consumo sensillo.

Estos procesos de simplificación los observamos en cintas como Víctimas del pecado (1950) de Emilio Fernández, Noches de perdición (1951) de José Díaz Morales o En carne viva (1950) de Alberto Gout, Ambiciosa (1952) de Ernesto Cortazar o Aventura en Río (1952) de Alberto Gout de esta última película es recurrente que se destaca la

---

considerando distintas referencias históricas sobre los significados del cuerpo, pero básicamente desde los significados de la *femme fatale* y su tratamiento y significado en el cine de mujeres de la vida nocturna expuestas por el cine, obras imbuidas en la cultura de la época, en el periodo señalado y su representación en las películas referidas. En Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. *Op. cit.* pág. 90.

<sup>545</sup> Bajo esta idea de *construcción paradigmática* a través de propiedades sobre un mismo eje, Noam Chomsky, en su texto Aspectos de la teoría de la sintaxis agrega un componente semántico a la noción de *paradigma* o *eje paradigmático*, una propiedad significativa que contribuye a decidir la interpretación y el *sentido categorial* al *paradigma*, escribe: “Los conceptos añadidos al conjunto organizan la estructura profunda de la *categoría* o conjunto de conceptos o signos que constituyen unidades codificadas disponibles. Unidades que componen un discurso y que se definen por el entorno que determina la función de los conceptos y el *paradigma* como generador de conceptos”. En última instancia, dice Chomsky, “...la categoría busca la articulación de los universales con la finalidad de caracterizar al quehacer humano.” Es bajo estas consideraciones que observamos la conformación y comportamiento del paradigma, del mismo modo que observamos lo que genera y seleccionan sus componentes sobre la idea de cuerpo femenino que converge en el cine para conformar al paradigma. En Noam Chomsky, *op. cit.*, pág. 79.

belleza del rostro y el cuerpo sexual, así como la forma de moverse en la danza de cada noche de cabaret. Los significados de la exhibición corporal son para provocar en la clientela masculina de la rumbera del cabaret, el desenfreno y el arrebató; como resultado de ello, se observan hombres que se sienten incitados al encuentro y a la posesión de ese cuerpo.

Estas formas de representación y narrativa acentúan la simplificación en la última etapa del género cinematográfico. Etapa que puede observarse en las películas de principio de los cincuenta, en donde la reducción expone una condición inminentemente esquemática respecto a las formas de representación del cuerpo en la imagen para fortalecer el carácter *paradigmático*. Aspectos que también constituyen al filme como producto y mercancía para su venta. Características del género cinematográfico que observamos en películas de la década de los cincuenta como Noches de perdición (1951) de José Díaz Morales, Aventura en Río (1952) de Alberto Gout o Casa de perdición (1954) de Ramón Pereda.

En películas como estas ya observamos una construcción que se verifica mediante el *eje paradigmático* y que se entrelazan con el mito histórico de la *femme fatale*. Así el paradigma corporal aparece perteneciente a un sistema de signos bajo los datos históricos de la cultura y la sociedad mexicana de la época. Sin embargo y como veremos, en nuestras conclusiones, el paradigma femenino y su constitución en la *mujer fatal mexicana*, trasciende y propicia numerosas lecturas y motivaciones más allá de las películas. Estos significados se comprueban a través de la *mujer nocturna* que

venimos revisando en aspectos como la censura, la religión, la civilidad, la modernidad, el nacionalismo, la cultura de masas, y la representación masculina entre otros procesos. Aspectos que dicen del espíritu masculino y mercantil de la época desde la representación y la narrativa corporal que estudiamos.

Con ello la construcción de la mujer nocturna a la vez que se comporta como producción simbólica y ejemplo de la comunicación de masas, también motiva y promueve desde la imagen los aspectos históricos, políticos y sociales que articulan la época. Las películas apelan a la construcción del cuerpo femenino, y en su construcción convergen los aspectos que hemos revisado. Sin embargo el género de películas aparece bajo la mirada recurrente del varón que la convierte en otro mito para la cultura. Una construcción idealizada y *paradigmática* llamada *mujer fatal del cine mexicana*.

## Conclusiones

En el género de películas del cine mexicano que hemos caracterizado como la *mujer nocturna*, la narrativa y representación corporal aparecen como caja de resonancia de múltiples convergencias, mutaciones históricas y culturales en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX. En la configuración corporal de los personajes femeninos se entrecruzan procesos políticos, culturales e históricos de la época, para construir un tipo de *femme fatale* idealizada desde el cine, con las peculiaridades propias de la sociedad mexicana.

Esta imagen femenina alude a los mitos históricos que conforman la cultura entorno a la mujer, y éstos aparecen fuertemente vinculados a la doctrina católica que prevalece en la cultura mexicana. Con ello, la imagen corporal y su narrativa, revelan que los paradigmas, a la vez que históricos, tienen vigencia e imponen su presencia e ideología a través de las representaciones corporales cinematográficas de la época.

Esta imagen también se articula con otros paradigmas del momento histórico, como los discursos académicos en boga como el *positivismo mexicano*. Concepciones a través de los usos de la razón y su valor ordenador en el contexto moral y del orden social que regulan los usos y significados del cuerpo femenino en la sociedad y en la imagen cinematográfica. Mitos históricos y discursos académicos se entrelazan con el desarrollo de una cultura de masas que también asigna nuevos valores al cuerpo femenino a través de las leyes del

mercado. Procesos sociales, históricos, políticos y económicos que en interacción propician diversas lecturas a través del cuerpo femenino y sus acciones físicas en el cine. Lecturas sobre el cuerpo vistas como inferiores, como mercancías o como referentes sociales de clase que propician un valor y un modo de organización jerárquica del cuerpo en la cultura.

En esta interacción de procesos, observamos que la mujer aparece en las estructuras dramáticas como eje narrativo y soporte expresivo de las películas. Con esta primera lectura destacamos que la historiografía sobre el tema de la llamada genéricamente *mujer fatal del cine mexicano*, no matiza lo suficiente en la construcción corporal: rasgos físicos, gestos, comportamientos, acciones físicas en los personajes. Aspectos que desde nuestro análisis permite distinguir y caracterizar el desarrollo de este personaje a través del tratamiento cinematográfico, que en lo fundamental es el cuerpo femenino como eje narrativo.

Con el desarrollo de categorías corporales en el género cinematográfico que revisamos, es que destacamos: sumisión, prostitución, vigor, sexualidad, sacrificio, desamparo, *glamour*, erotismo, seducción, etc. a manera de *categorías acumulativas* que aportan nuevos datos históricos a la cultura, tanto social como al personaje y género cinematográfico.

Como características comunes a esta gama de personajes, observamos que la representación cinematográfica las expone inmersas en un contexto relacionado con la vida de noche, de centros nocturnos y sus vínculos con toda clase de agitaciones y violencias

nocturnas. Esta representación se hace evidente y reiterativa para significar las acciones físicas del cuerpo, su imagen y actitudes, primero, asociadas a la mujer *caída*, y después a toda clase de transgresiones o desequilibrios como formas del *descenso* femenino: la enfermedad, la sexualidad, la violación, rupturas familiares, desequilibrios mentales, sociales o delitos. Como consecuencia de ello, la mujer aparece en los mundos del cabaret más desinhibida y bajo actitudes contrarias a su voluntad y a la sociedad diurna.

Los personajes de este cine, cuando aparecen fuera de sus roles sociales tradicionales: familia o matrimonio, son narradas a través de sus actos físicos, apariencia y comportamientos, como prostitutas y mujeres *caídas*. Básicamente en un mundo de diversión masculina que promueva la explosión de los sentidos, los placeres y los atributos corporales de la mujer como consecuencia de ese desequilibrio social, familiar o moral vinculado a la noche.

De este modo, las estructuras dramáticas a la vez que promueven la liberación y exhibición sensual del cuerpo, pues la mujer aparece bajo conductas sensuales, sexuales y eróticas, también son un llamado al obedecimiento de normas morales y religiosas o autocontrol de las pulsiones corporales. Estructuras dramáticas que observamos por el desenlace trágico o feliz de las historias. Una tendencia lógica a la trasgresión social y moral del *descenso femenino* a los bajos mundos ciudadanos del cabaret, la casa de citas, el prostíbulo sin perder la presencia física de la mujer, sus actos y apariencia como el soporte narrativo de las estructuras dramáticas de los filmes.



En este sentido, desde la representación del cuerpo, la *mujer nocturna* aparece en la imagen como parte de una búsqueda permanente de felicidad efímera o de goce cosmopolita en la gran ciudad, a la vez que de un modo de decadencia moral y espiritual por sus acciones y experiencias corporales que progresivamente van en aumento a través del género cinematográfico. Conductas propuestas como multiplicación de experiencias sensitivas y físicas llevadas a los actos cotidianos del cabaret y alternando con hombres de todo tipo. Experiencias vinculadas al mundo sensitivo y sexual del cliente de cabaret o del espectador.

Con ello, la representación y narrativa cinematográfica las revela como seres perturbados y portadores de males, bajo atmósferas violentas, decadentes e inmersas en relaciones humanas nómadas y proscritas que cuestionan tradiciones, normas y leyes desde sus actos bajo la figura del melodrama. En esta estructura dramática queda de manifiesto la moral social y la ideología de la época de principios del siglo XX a través de un *romanticismo en imágenes* expuesto por la elipsis cinematográfica que sigue el transfundo de la experiencia vivida de las prostitutas hasta su *caída y salvación* para hurgar en sus acciones, en los sentidos y los sentimientos humanos. Construyendo con ello, una figura que, contrariamente a la narración corporal, también aparece casi religiosa y se expresa abiertamente del lado de los vencidos y los pobres.

Un personaje nocturno que, como ya lo prefiguraban los inicios de la *mujer caída* de la cinematografía norteamericana y su moral

protestante, constituirá la herencia y custodia de la moral social y religiosa de los actos humanos a través del miedo, el temor y el perdón de Dios. Representación y narrativa que pernearán en su conjunto, y con variaciones melodramáticas, el tema de la prostituta en el género cinematográfico.

En esta construcción moralista, los filmes convergen en un esquema melodramático, en donde por lo general, las películas en sus finales, cautivan y transforman en solidario y manso al más severo de los espectadores. Es aquí en donde las primeras mujeres de nuestra filmografía, exhiben su *calvario* emotivo y físico: violación, engaño, *caída*, prostitución, decrepitud, arrepentimiento, etc. como *ejecuciones públicas*. Con ello, la belleza femenina, sus excesos y desafíos aparecen como inseparables e ineludibles de su ornamento y narrativa corporal.

Queda de manifiesto que la representación se vincula, desde los primeros filmes y a lo largo del género cinematográfico, directamente a una realidad social de pobreza y sufrimiento, pero también de modernidad cosmopolita en la metrópolis que *diviniza* a la mujer. Pues en las imágenes, la mujer no queda despojada de sus encantos y atributos físicos, de su belleza y de la vida nocturna que se desarrolla en la ciudad, básicamente en la ciudad de México; a la vez que tampoco deja de provocar estremecimiento en los sentidos y los sentimientos humanos de su espectador.

Como parte sustancial de esta narrativa, se hace evidente el recurso expositor del director. Un recurso insistente que muestra un modo de *adicción masculina* entorno a los atributos femeninos, así

como su contraparte en el final socialmente aceptable de las películas: el ineludible retorno al equilibrio físico, moral o social de las mujeres a través de un modo de control de las pulsiones físicas y emotivas, traducidas al control del cuerpo: cuerpo institucionalizado fuera de los cabaretes, la danza, las enfermedades y dentro del matrimonio o la familia. Ello, aunque los filmes hablan fundamentalmente desde la imagen de belleza física, atributos corporales y acciones perturbadas, como una constante de la puesta en escena del director. Exponiendo así, un modo de salvación pública, pero también vínculos estrechos entre la idealidad moral y fantasías masculinas a través de la exhibición del cuerpo femenino.

En este contexto, la diversidad de significados sobre el cuerpo aparecen en el cine en tres perspectivas de análisis y registro básicas, que aquí evidenciamos a través de tres ejes: a) *vertical*, a partir del cual se elaboran toda una gama de conductas de arriba hacia abajo, de lo *bueno* y lo *malo* o de las ideas de Dios y el Diablo; b) *horizontal*, que articula procesos históricos o culturales y sus concepciones sobre el cuerpo en la mujer, así como la cultura e ideología del momento; y c) *transversal*, como parte de la regulación social y la censura del pensamiento religioso y político que se ejerce como patrimonio moral y social de la época. Discursos morales, institucionales y mercantiles que impactan las representaciones cinematográficas y la exhibición del cuerpo femenino, a través de doctrinas, normas, leyes, artículos, comercio que prevalecen en el México de la primera mitad del siglo XX.

Es bajo la interacción de estos niveles de registro que la mujer nocturna configura y sintetiza en su imagen, sexualidad, violencia, seducción vigor o fortaleza, categorías en torno a las acciones físicas que adquieren significaciones de asesina, delincuente, *vividora*, *pecadora*, enferma o portadora de vicios y males, como consecuencia directa de sus excesos y experiencias manifiestas en su cuerpo. Bajo estas significaciones, la danza viene a constituirse en un foco visual intenso, que trasfiere esa carga inmoral a la exhibición más abierta y detallada del cuerpo semidesnudo y en movimiento. Con la danza la *mujer nocturna* expone con énfasis, nuevas características en los personajes, como parte de un *ascenso* y clímax de vigor, provocación y belleza idealizada. Con ello, el género cinematográfico inicia el camino de la voluptuosidad y la seducción, el de la maldad y la perversión a través del cuerpo y sus actos que aparece agitado por la danza y que se prefigura como paradigma de belleza.

En diversos filmes a la *mujer nocturna* se le comienza a ver como destructora, a través de una exposición más libre que promueve la danza de reminiscencias negroides. Aspectos físicos y cinematográficos que convergen en la construcción de una apariencia física vigorosa, psicológicamente *provocativa*, así como desbordada en la voluptuosidad de sus actos. Imagen que progresivamente dota a la *mujer nocturna* de un aura de maldad y belleza, de provocación y perversión, que de igual manera esquematiza la representación y narrativa en un sistema de signos. La *caída* se transforma en descenso, es decir en placer, en organización del mundo nocturno para beneficio propio en donde la mujer nocturna del cine mexicano

mata a la muerte utilizando las propias armas de su adversario varón.

En este clímax de voluptuosidad el cuerpo femenino se va reduciendo a un número calculado de signos corporales. Una imagen que en el clímax de su desarrollo cinematográfico culmina en su fortalecimiento paradigmático, producto de la comunicación masiva, pero también, a manera de reducción esquemática del cuerpo en signos: atributos físicos, estructuras dramáticas y personajes.

Con ello, el cuerpo y su imagen aparecen con nuevos componentes prioritarios para la construcción de los personajes: por un lado, se inicia la esquematización de un sistema de signos corporales que se sintetizan en *eje paradigmático* y por otro, y de manera simultánea, comienza un proceso de vacío de contenido del personaje. Un esquema visual y conceptual reducido a cuerpo. El proceso deja al descubierto un nuevo elemento: el de la mercancía y el consumo. Un proceso en la representación y la narrativa que reduce la exposición de contenidos humanos y que enfatiza atributos físicos y partes erógenas para su promoción y venta.

Es decir, a principios de los años cincuenta, la representación y narrativa corporal de la *mujer nocturna* deja de profundizar paulatinamente en la humanidad de las protagonistas para poner el acento en su belleza y sus movimientos corporales en la danza vinculada a conductas y actitudes meramente eróticas y seductoras. A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el cuerpo se reduce a *encantos turbios, gracias juguetonas, poses provocativas o estereotipos corporales* nocturnos. La representación y la narrativa focaliza un número reducido de signos y rasgos psicológicos a través

de la composición en cuadro y la insistencia publicitaria: pelvis, muslos, torsos, senos, labios o rostros.

En esta reducción de contenidos y como parte de una comunicación mercantil, las mujeres y partes de su cuerpo son construidas por significados homogéneos y llamativos para su consumo. Se les observa en carteles publicitarios construidas por fuego, deseos carnales, poses sexuales o títulos exacerbados en escenas y representaciones gráficas que acentúan partes erógenas del cuerpo: senos, muslos, torsos, piernas, nalgas, etc. Los segmentos corporales y, en general la imagen del cuerpo, aparecen en extremo como *clichés* femeninos, de tal modo que para mediados de los años cincuenta y como parte de su final como género cinematográfico, la mujer nocturna se le observa como *objeto-fetiché*, esquema y paradigma creado para su consumidor hombre.

Esta imagen deja prescrito un corte corporal que aparece como modelo de osteología y comportamiento, que también parece imponer el sentido de la belleza física de la mujer en el cine mexicano a través de la publicidad y la repetición de esquemas melodramáticos en el México de la época. Un corte corporal basado en grandes y abundantes senos, cabellera larga, cintura estrecha, con muslos y caderas anchas y bien torneadas; un cuerpo vigoroso y en movimiento danzado, que incite a la provocación y el deseo del varón; con rasgos faciales de mujer blanca y con signos corporales ajenos a la mujer indígena mexicana.

En esta construcción idealizada del cuerpo y su conducta, y como parte del clímax y decadencia del personaje, la *mujer nocturna*

se configura en *paradigma* de belleza y conducta. Es decir, se conforma un sistema de categorías corporales: conductas, poses, comportamientos o apariencias. Con ello, el concepto de belleza queda vinculado a la homogenización del deseo colectivo. Un personaje que cede ante la representación de los sentimientos genéricos y colectivos de la comunicación masiva y las lógicas del mercado. En esta dinámica de comunicación visual y masiva, la publicidad y el consumo se consolidan como estereotipos, prototipos y modelos de belleza de la *mujer nocturna* del cine mexicano.

En la *irrupción paradigmática*, otros aspectos convergen en la imagen. Entre estos destacan los aportes de la historiografía sobre el tema de la llamada *mujer fatal del cine mexicano*, que contribuyen a la construcción esquematizada del personaje. Ello, a través de una concepción genérica de la prostituta, pues los estudios no matizan en la composición artística y humana de la imagen, ni en su desarrollo corporal y representación, sino que proponen el nombre genérico de *mujer fatal mexicana* como parte de esa fascinación que ejerce esta figura femenina en la modernidad mexicana y sus cambios tecnológicos.

En este sentido, los aportes, a la vez que contribuyen a la comprensión del personaje también contribuyen a su reducción esquemática través del concepto *mujer fatal mexicana*. Una visión genérica que paulatinamente va mermando características físicas, psicológicas y contenidos humanos a la representación y narrativa cinematográfica como lo fue en sus inicios. Un personaje que sucumbe atrapado en una expresión genérica llamada de *mujer fatal*.

En este proceso, la historiografía sobre el tema, a la vez que contribuye al estudio sistemático del género en cuestión, también regresa al personaje un término paralelo al mito histórico de la *femme fatale* de la concepción decimonónica, producto de una fascinación moderna que trasciende la época.

En este contexto, observamos que el concepto de *mujer nocturna*, aparecen como una entidad que se comporta como estructura autónoma de significados entorno a las representaciones femeninas del cine mexicano, que como hemos revisado, trasciende los datos históricos y la propia dinámica de la cultura y la época. Para proponer, bajo esta perspectiva un discurso equiparable a la revelación del espíritu de la época. Así, entre los aspectos más relevantes de estos datos que trascienden la época y la cultura están los siguientes:

- a) Este cine construye un personaje a partir de la realidad mexicana de la época. Un personaje de belleza y actitud idealizada que se vincula a la oscuridad para hacerlo aparece turbio y desequilibrado a través de la representación y la narrativa del cuerpo.
- b) La belleza física de los personajes se entrelaza permanentemente con el placer y el arrepentimiento, ambos aspectos como metáforas corporales de modernidad y tradición, de catolicismo y de los nuevos descubrimientos del pensamiento académico; sumado a las tecnologías modernas como el cine. Lo que permite una novedosa relación entre cuerpo e imagen, cine y erotismo.



- c) La configuración, a través de la puesta en escena de la *mujer nocturna*, muestra a la vez que regulación social de las conductas corporales, también control e ideología masculina. Un modo de construcción y hallazgo de felicidad momentánea a través de la tecnología que se sintetiza y prefigura como *promesa de felicidad, fantasía masculina y satisfacción en la época*. Felicidad que a través de la construcción del género cinematográfico en su conjunto, puede leerse como preámbulo de bienestar generalizado. Consecuencia directa de la fascinación que ejercen los cambios sociales y tecnológicos de la modernidad. Aspectos que analizamos en el periodo alemanista, que se sintetizan y convergen en los modos de representar y narrar al cuerpo femenino en el cine.
- d) Un medio tecnológico que irrumpe como expresión colectiva de significados en torno al cuerpo femenino, que, contradictoriamente, a la vez que propicia y promueve cambios en la exhibición y conducta del cuerpo, también promueve su regulación social. Aspectos que propician la desdramatización del pecado católico en la sociedad mexicana, así como su reafirmación moral y sus nuevos conflictos frente a los cambios sociales.
- e) La aparición de un personaje femenino y nocturno, que se comporta como promesa pública de erotismo: más libre y desinhibido. Construcción de un *ídolo* vulnerable que a principios de los años cincuenta parece formar parte de la felicidad del hombre y la mujer en la sociedad de consumo: de

lo efímero y lo fugaz. Pues en el clímax del personaje y el género cinematográfico, a la *mujer nocturna* se le admira y ama por sus excesos y deslices momentáneos, por la maldad de su espíritu, por la perversidad de sus acciones y sus encantos, pero también por su capacidad de arrepentirse y salvarse en cada película.

En el extremo de la representación y la narrativa corporal, la *mujer nocturna* aparece como producto de una energía lúdica elaborada de historia, sociedad e imaginación. En donde el mundo masculino pone en imágenes su historia, época y fantasías. Una representación y narrativa del deseo y la voluptuosidad, pero sustentada en la negación erótica, el aniquilamiento y la muerte simbólica de la mujer seductora en el cine. Desafíos femeninos susceptibles de ser legible en cada filme y en el conjunto de películas que componen el género cinematográfico de la *mujer nocturna* del cine mexicano.

## Apéndice

### Filmografía básica

Abandonadas, las, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Manuel Esperón; intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Arturo Soto Rancel, Armando Soto La Marina *El Chicote*. Filmes Mundiales, 1944.

Al son del mambo, de Chano Urueta; argumento: Guz Águila y Eduardo Galindo; fotografía: Agustín Jiménez; música: Jorge Pérez; intérpretes: Amalia Aguilar, Adalberto Martínez *Resortes*, Joan Page, Joaquín García *Borolas*. Filmadora Chapultepec, 1950.

Amor de la calle, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jack Draper; música: Manuel Esperón; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Esther Luquín, Adalberto Ramírez. Luis Manrique, 1949.

Amor de locura, de Rafael Baledón; argumento: Mauricio Wall (Gregorio Walerstein) y Ramón Obón; fotografía: Agustín Jiménez; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Nini Marshall *Catita*, Óscar Pulido, Tony Aguilar, Yolanda Montes *Tongolele*. Filmex/Gregorio Walerstein, 1952.

Amor Salvaje, de Juan Orol; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Víctor Junco, Ignacio Peón, Dalia Iñiguez. España, Sono-Films, 1949.

Ángel azul, el (Der Bluaue Engel), de Josef Von Sternberg; argumento: Josef Von Sternberg, sobre la novela "Profesor Unrat" de Henrich Mann; fotografía: Günther Rittan, Hans Scheneberger; música: Friedrich Hollaender; intérpretes: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Hans Albers, Kart Gerron. Producciones UFA. Alemania, 1930.

Ángel o demonio, de Víctor Urruchúa; argumento: Raúl Martínez Solares; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Armando Calvo, María Antonieta Pons, Daniel *Chino* Herrera, Eduardo Casado. Óscar J. Brooks y Enrique Darszon, 1947.

Ángeles del arrabal, de Raúl de Anda; argumento: Raúl de Anda; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, David Silva, Carlos López Moctezuma, Víctor Parra y Raúl de Anda, 1949.

As negro, de Fernando Méndez; argumento: Roberto Romaña; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Antonio Badú, Meche Barba, René Cardona, Carolina Barret. Filmadora Mexicana y Antonio del Castillo, 1953.

Aventura en Río, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Luís Aldás, César del Campo, Víctor Junco. Producciones Calderón, 1952.

Aventurera, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán. Producciones Calderón, 1949.

Barrio de pasiones, de Adolfo Fernández Bustamante; argumento: sobre el cuento "La mansa" de Fedor Dostoievski; fotografía: Agustín Jiménez; música: Jorge Pérez H.; intérpretes: Alfredo Gómez de la Vega, María Teresa Esquella, Gustavo Rojo, Pin Crespo, Prudencia Grifell. Gama Films, 1947.

Bien pagada, la, de Alberto Gout; argumento: sobre la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Alex Phillips; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: María Antonieta Pons, Víctor Junco, Blanca Estela Pavón, Esperanza Iba. Producciones Rosas Priego, 1947.

Burlada, de Fernando A. Rivero; argumento: José G. Cruz; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Jorge Mistral, Guillermina Grin, Lilia del Valle, Pedro Vargas, Bobby Capó. Producciones Calderón, 1950.

Cabaret Shanghai, de Juan Orol; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Juan Orol, Roberto Romaña, Manuel Arvide, Amparo Arozamena. España Sono Films, 1949.

Callejera, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Jorge Stahl, Jr; música: Manuel Esperón; intérpretes: Marga López, Fernando Fernández, Hilda Sour, Freddy Fernández. Luis Manrique, 1949.

Carita de cielo, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales y José Carbó; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: María Elena Marqués, Antonio Badú, Fernando Soto *Mantequilla*, Jorge Mondragón, Ninón Sevilla. Producciones Vial, 1946.

Carne de cabaret, de Alfonso Patiño Gómez; argumento: Juan D. del Moral; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Chucho Monge; intérpretes: Sofía Álvarez, Miguel Arenas, Tony Díaz, Julio Villarreal. TACA, Cinematográficos Mexicanos, 1939.

Carta Brava, de Agustín P. Delgado; argumento: José G. Cruz; fotografía: Domingo Carrillo; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Emilia Guiú, Carlos López Moctezuma, Carmen Molina, Roberto Romaña. Francisco Iracheta, 1948.

Coqueta, de Fernando A Rivero; argumento: Mauricio Magdalena; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Víctor Junco, Armando Silvestre, César del Campo. Calderón Films, 1949.

Cortesana, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; intérpretes: Meche Barba, Gustavo Rojo, Rubén Rojo, Crox Alvarado, Toña *La Negra*. Producciones Rosas Priego, 1947.

Diosa de Tahití, la, de Juan Orol; argumento: "El compadre Silvestre"; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Arturo Martínez, Marco de Carlo, Salvador Lozano. España Sono Films, 1952.

Distinto amanecer, de Julio Bracho; argumento: Julio Bracho; Fotografía: Gabriel Figueroa; música: Raúl Lavista; intérpretes: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets. Films Mundiales, 1943.

En carne Viva, de Alberto Gout; argumento: Alberto Gout, fotografía: Agustín Jiménez; música: Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Dagoberto Rodríguez, Crox Alvarado, Rubén Rojo, José María Linares Rivas. Producciones Rosas Priego, 1950.

Flor de fango, de Juan J. Ortega; argumento: Eduardo Arozamena; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Manuel Esperón; intérpretes: Sofía Álvarez, Margarita Mora, Miguel Ángel Freís, Miguel Montemayor, Víctor Urruchúa. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1941.

Fuego en la carne, de Juan J. Ortega; argumento: Eduardo Arozamena; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Gonzalo Curiel; intérpretes: Rafael Baledón, Meche Barba, Jorge Ancira, Alejandro Cobo, Nelly Montiel. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1949.

Han matado a Tongolele, de Roberto Gavaldón; argumento: Ramón Obón; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Yolanda Montes *Tongolele*, David Silva, Manuel Arvide, Lilia Prado. Producciones Juno y Luís Manrique, 1948.

Hermana impura, la, de Miguel Morayta; argumento: sobre la novela de José Manuel Puig; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Rosalío Ramírez y Federico Ruiz; intérpretes: Sofía Álvarez, Domingo Soler, José María Linares Rivas, Antonio Márquez, Gilberto González. Clasa Films, 1947.

Hija del penal, la, de Fernando Soler; argumento: Ángel y Luis Moya Sarmiento; fotografía: Ignacio Torres; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Andrés Soler, Rubén Rojo, Amparo Arozamena. Ultramar Films, 1949.



Irma la mala, de Raphael J. Sevilla; argumento: Jorge M. Dada; fotografía: Alex Phillips; música: Armando Rosales; intérpretes: Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado, Victoria Blanco. Films Selectos, 1936.

Lola Casanova, de Matilde Landeta; argumento: sobre la obra de Francisco Rojas González; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Francisco Domínguez; intérpretes: Meche Barba, Isabela Corona, Enrique Cancino, Armando Silvestre, José Baviera, Carlos Martínez Baena. TACMA; 1948.

Mala mujer (Scarlet Street) de Fritz Lang; argumento: Dudley Nichols sobre la novela "La Chienne" de Georges de la Fouchardière; fotografía: Milton Krasner; música: Hans J. Salter; intérpretes: Edward G. Robinsón, Joan Bannett, Dan Duryea, Margaret Lindsay. Diana Producciones Universa, Estados Unidos, 1945.

Mancha de sangre, la, de Adolfo Best Maugard; argumento: Miguel Ruiz; fotografía: Ross Fisher y Agustín Jiménez; música: José Gamboa Cevallos; intérpretes: Stella Inda, José Casal, H.G. Fatemberg, Manuel Dondé. Francisco Beltrán y Miguel Ruiz, 1937.

Mujer del puerto, la, de Arcady Boytler; argumento: Guz Águila, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant; fotografía: Alex Phillips; música: Max Urban; intérpretes: Andrea Palma, Domingo Soler, Joaquín Busquets, Consuelo Segarra, Francisco Zárraga. Eurindia Films, 1933.

Mujer del puerto, la, de Emilio Gómez Muriel; argumento: sobre el de la película del mismo título dirigida en 1933 por Aracady Boytler; fotografía: Raúl Martínez Solares; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Víctor Junco, Eduardo Noriega, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel. Óscar J. Brooks, 1949.

Mujeres sacrificadas, de Alberto Gout; argumento: José Carbó; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Víctor Junco, Anita Blanch, Producciones Calderón, 1951.

No niego mi pasado, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Rosalío Solano; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Roberto Cañedo, Luís Aldás, José Baviera, César del Campo. Producciones Calderón, 1951.

Noche de perdición, de José Díaz Morales; argumento: Rafael E. Portas; fotografía: Agustín Jiménez; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Rosa Carmina, Carlos Navarro Liliana Durán, Dagoberto Rodríguez. Producciones Rosas Priego, 1951.

Pasionaria, de Joaquín Pardavé; argumento: Pedro de Urdimalas; fotografía: Manuel Gómez Urquiza; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Sara Guash, Carlos Múzquiz, Freddy Fernández. Luís Manrique, 1951.

Pecadora, de José Díaz Morales; argumento: José Díaz Morales y José Carbó; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengol, Emilia Guiú, Ninón Sevilla, Andrés Soler, Linda Gorráez. Producciones Calderón, 1947.

Perdida, de Fernando A Rivero; argumento: Fernando A. Rivero; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Domingo Soler, Antonio Velásquez. Producciones Calderón, 1949.

Por qué peca la mujer, de René Cardona; argumento: Antonio Guerrero Tello; fotografía: Víctor Herrera; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Leticia Palma, Abel Salazar, Luís Aguilar, César del Campo, María Victoria, Pedro Vargas. Producciones Calderón, 1951.

Puerto de los siete vicios, el de Eduardo Ugarte; argumento: Manuel Altolaguirre y Egón Eis; fotografía: José Ortiz Ramos; música: Carolos Ordóñez; intérpretes: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Rodolfo Acosta, José Baviera, Nicolás Urcelay. Producciones Isla, Manuel Altolaguirre, 1951.

Puerto de tentación, de René Cardona; argumento: José Luís Celis y Alfredo Lamarque Madrigal; fotografía: Domingo Carrillo; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ramón Armengol, Emilia Guiú, José María Linares Rivas, Gloria Ríos, Nelly Montiel. Calderón Films, 1950.

Reina del mambo, la, de Ramón Pereda; argumento: Adolfo Fernández Bustamante y Alfredo Varela, Jr.; fotografía: Domingo Carrillo; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Sara García, Gustavo Rojo, Eduardo Noriega. Pereda Films, 1950.

Revancha, de Alberto Gout; argumento: Pedro A. Calderón; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Ninón Sevilla, David Silva, Toña *La Negra*, Manuel Dondé. Pedro y Guillermo A. Calderón, 1948.

Salón México, de Emilio Fernández; argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimí Derba, Silvia Derbez. CLASA Films Mundiales, 1948.

Santa, de Antonio Moreno; argumento: sobre la novela de Federico Gamboa; fotografía: Alex Phillips; música: Agustín Lara; intérpretes: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez. Casado, Donald Reed. Compañía Nacional Productora de Películas, 1931.

Sensualidad, de Alberto Gout; argumento: Álvaro Custodio; fotografía: Alex Phillips; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Fernando Soler, Ninón Sevilla, Domingo Soler, Andrés Soler, Rodolfo Acosta, Andrea Palma, Rubén Rojo. Producciones Calderón, 1950.

Señora tentación, de José Díaz Morales; argumento: Pedro y Guillermo A. Calderón; fotografía: Ezequiel Carrasco; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Susana Guízar, David Silva, Ninón Sevilla, Hilda Sour, Jorge Mondragón, Fanny Schiller. Producciones Calderón, 1947.

Si fuera una cualquiera, de Ernesto Cortázar; argumento: Ernesto Cortázar; fotografía: Víctor Herrera; música: Manuel Esperón; intérpretes: Fernando Fernández, Meche Barba, Freddy Fernández, Rafael Icardo. Luís Manríquez, 1949.

Sin ventura, la, de Tito Davison; argumento sobre la novela de José María Carretero "El Caballero Audaz"; fotografía: Alex Phillips; música: Manuel Esperón; intérpretes: María Antonieta Pons, Rafael Baledón, Ernesto Vilches, Tito Junco. Filmex, 1947.

Tania la bella salvaje, de Juan Orol; argumento Juan Orol; fotografía Domingo Carrillo; música: Antonio Rosado; intérpretes: Rosa Carmina, Manuel Arvide, Enrique Zambrano, Juanita Riverón. España Sono-Films de México, 1947.

Trotacalles, de Matilde Landeta; argumento: Luís Spota; fotografía Rosalío Solano; música Gonzalo Curiel; intérpretes: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Isabela Corona, Miguel Ángel Freís, Juan Urraca. TACMA. 1951.

Tuya en cuerpo y alma, de Alberto Gout; argumento: sobre la novela "Las damas blancas de Worcester" de Florencia Barclay; fotografía: Alex Phillips; música Mario Ruiz Armengol; intérpretes: Lina Montes, Sara García, Crox Alvarado, Arturo Soto Rancel. Pedro y Guillermo A. Calderón, 1944.

Una mujer con pasado, de Ráphael J. Sevilla; argumento: sobre la novela "La Venus Azteca" de Ladislao López Negrete; fotografía: Jorge Sthal, Jr.; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes: Meche Barba, Gustavo Rojo, Ernesto Vilches, Rafael Banquells, José Baviera. Eduardo Quevedo, 1948.

Vagabunda, de Miguel Morayta; argumento: Jesús Cárdenas y Mané Sierra sobre la obra "Zona Roja"; fotografía: Víctor Herrera; música: Luís Hernández Bretón; intérpretes: Leticia Palma, Antonio Badú, Luís Beristáin, Irma Dorantes, Adalberto Ramírez. Producciones Mier y Brooks, 1950.

Venus del fuego, la, de Jaime Salvador; argumento Jaime Salvador; fotografía José Ortiz Ramos; música Gonzalo Curiel; intérpretes: Meche Barba, Fernando Fernández, Víctor Manuel Mendoza, Rafael Alcayade, Agustín Isunza. Cinematográfica Cumbre, 1948.

Viajera, de Alfonso Patiño Gómez, con la colaboración de Alfonso Lapena; fotografía: Jorge Stahl, Jr.; música: Federico Ruiz y Rosalío Ramírez; intérpretes: Rosa Carmina, Fernando Fernández, Georgina Barragán, Miguel Manzano, Francisco Pando. Clasa Films Mundiales, 1951.

Víctimas del pecado, de Emilio Fernández; argumento: Emilio Fernández y Mauricio Magdalena; fotografía: Gabriel Figueroa; música: Antonio Díaz Conde; intérpretes Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez Ancianito, Rita Montaner. Producciones Calderón, 1950.

Yo fui una callejera, de Doselito Rodríguez; argumento: Estela Matute; fotografía: Ignacio Torres; música: Sergio Guerrero; intérpretes: Meche Barba, Abel Salazar, Tony Aguilar, Freddy Fernández, Estela Matute. Luís Manrique, 1951.

## Hemerografía

APRECIACIONES sobre películas cinematográficas. Boletín semanal. México, Legión Mexicana de la Decencia. Boletines números 535-1010.

APRECIACIONES. Catálogo de espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la Decencia, 1931 a 1958. Archivo del Arzobispado, México.

*CUADERNOS DE LA CINETECA NACIONAL*. Colección videoteca. Tendencias de los años 30. CONACULTA. Cineteca Nacional. Cine Mexicano. 1998.

*DE LA VEGA*, Eduardo. *Alberto Gout (1907-1966)*. Monografías. Serie 3 Cineteca Nacional. México 1988.

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN 1917 Ley sobre relaciones familiares, 1944.

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN: Constitución de 1917, México, 1944.

EL CINE GRÁFICO. Semanario ilustrado 1934-1952. Director Antonio Olea.

EL UNIVERSAL. El gran diario de México. 1940-1944. Director José Gómez Urgate.

ESTO. Diario. México. 1944.



REVISTA ARTES DE MEXICO, N° 69. La concepción del cuerpo en Mesoamérica. Director, Alberto Ruy Sánchez. Año 2004.

REVISTA CHRISTUS. Mensual para Sacerdotes C. F. E. M. año 1, No 2, enero de 1936.

REVISTA CINEMA REPÓRTER. REVISTA PROFESIONAL DEL CINE MEXICANO. Ed. Salcedo, semanal, 1938-1952. Director Roberto Cantú.

REVISTA de estudios de género LA VENTANA., núm. 3, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, julio de 1996.

REVISTA EL IMPRESIONISMO Y LOS INICIOS DE LA PINTURA MODERNA: LÉGER. Ed. Planeta De Agostini. México, 1980.

REVISTA ENTENDER LA PINTURA. Semanal, Ediciones Orbis Fabbri. México 1995.

## Bibliografía Básica

- AGRASÁNCHEZ Jr, Rogelio. *En Bellezas del cine mexicano*. México. Ediciones Agrasánchez film Archive Mexican Cinema, 2001.
- AGRASÁNCHEZ Rogelio, Jr. y Ramírez Berg, Charles. *Carteles de la época de oro del cine mexicano*. Archivo Fílmico Agrasánchez México. Universidad de Guadalajara, 1998.
- ALAIN BAUD, Pierre: *Una Danza tan ansiada; La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1ra ed. 1992.
- ALTMAR, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona España. Paidós Comunicación. 114, España, 1999.
- ALBERONI, Francesco. *El erotismo*. México, Gedisa, 1990.
- Arte y Coerción*. XX Primer coloquio del comité mexicano de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, 1992.
- ANN, Daly. *Unlimited Partnership: Danza and Feminist Análisis*. Congress on research in dance # 23. Brockport, primavera de 1991.
- AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México. Ed. Posada 1968.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. España-México. Ed. Paidós Estética, N° 9. 1990.
- ARGULLOL, Rafael: *El Quattrocento, arte y cultura del renacimiento italiano* N°. 14 ed, 2ª ed, Barcelona, España, Bilbao Montesinos, 1988.
- AUMONT, Jacques: *El rostro en el cine*, 1ª ed. España. Paidós comunicación N°. 85, 1988.
- BARTRA, Roger: *Anatomía del mexicano*. México. Ed. Plaza Janés, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. México. Ed, Planeta. Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo. 1989.

- BATAILLE, George: *El erotismo*, 3ª ed., España, Ediciones Ensayo Tusquets, 2002.
- BATAILLE, George: *Las lágrimas de eros*, París, Ediciones de Minuit, 1957.
- BATAILLE, George. *Breve historia del erotismo*, Montevideo, Calden, 1970.
- BAZ, Margarita: *Metáforas del cuerpo; Un estudio sobre la mujer y la danza*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Ira ed. 1996.
- BERNAL, Michel. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona España. Ed. Paidós, Técnicas y lenguajes corporales, N° 8, , 1994.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México Ed. Porrúa, octava edición. 1997.
- BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica*. En Discursos interrumpidos. Madrid. Taurus, 1973.
- BERNARD, Portier: Director, Diccionario del saber moderno; *El lenguaje del cine; imagen y lenguaje*, España, Ediciones Mensajero, 1985.
- BOGAN, Jacob. *El lenguaje del arte. Psicología y sociología del arte*. Argentina. Primera decisión, 1965.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. España. Ed. Ensayos Arte Cátedra. 2001
- BOURDIEU, Pierre; *La distinción*; Paris, Ed Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. Paris. Ed Minuit, 1984.
- BRADING A. David. *La virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*. México. Editorial Taurus, año 2002.
- CARO, Pio: *Las estructuras fundamentales del cine*, impreso en México. Ed. Patria, 1975.
- CARDÍN, Alberto *Diablasas y Diosas* (14 perversas para 14 autores). México. Editorial Letras, 1976.
- CARREÑO, Antonio Manuel. *Manual de Urbanidad y buenas maneras*. México. Ed. Patria. Manuales Prácticos. Primera edición 1934.

- CATÁLOGO de los espectáculos censurados por la Legión de la Decencia, de 1931 a 1958. México. 1959.
- CATALÁ Joseph María. *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona, España. Paidós Comunicación, # 128. 2001.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, España. Ed, Herder. 1969.
- CIUK, Perla: *Diccionario de directores del cine mexicano*, CD ROM actualizado al 2002, México. CONACULTA—Cineteca Nacional, 2003.
- CONTRERAS, José Ariel. *México 1940. Industrialización y crisis política*. México. Siglo XXI, 1977
- CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS: *(IN) Disciplinas. (Estética e Historia del Arte en el cruce de los caminos)*. XXII. México, UNAM, 1999.
- CORDERO REIMAN: Karen: "Síntomas culturales, cuerpos del siglo XX en México"; *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones en México, siglos XVI—XX*, México, Catálogo de exposición, Museo Nacional de Arte. México. CONACULTA, INBA, Noviembre 1998—Mayo 1999.
- CÓRDOVA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. México. Ed, Era, 1984.
- DALLAL, Alberto: *El dancing mexicano*. México. Editorial Oasis, 1982.
- DAVIS, Flora. *La Comunicación no verbal*. Psicología. España, Alianza Editora; 1977.
- DE LA VEGA, Eduardo: *Alberto Gout (1907-1966) Serie 3 Monografías*; México. Cineteca Nacional, 1975.
- DE LOS REYES Aurelio. *Medio Siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México. Ed. Trillas. Linterna Mágica 10, 1988.
- DE LOS REYES Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I 1896-1920*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- DE Ripalda, Jerónimo, *Catecismo de la Doctrina Católica*, vigésimo sexta ed; México, Buena Prensa, 1966.

- DELEUZE, Gilles: *La imagen movimiento, estudios sobre cine I*. 3ª ed. Barcelona—Buenos Aires—México. Ed. Paidós, Comunicación, 1994.
- DICCIONARIO de referencias al Evangelio 2313*: Editorial Porrúa, 1963.
- DICCIONARIO DEL SABER MODERNO: El cine como lenguaje*, España, ed., Mensajero, 1985.
- DICCIONARIO DEL SABER MODERNO: El lenguaje. Desde Soussure a Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, semiología*. Ediciones Mensajero España, 1985.
- DIJKSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad; La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. España, Ed., Debate, 1994.
- DURÁND, Gilbert: *Las Estructuras antropológicas del imaginario*. España. Ed. Taurus, 1992.
- EISENTEIN, Sergei. *La forma plástica del cine*. 5ta. México. Ed. Siglo XXI Editores, 1999.
- ELIZONDO, Salvador. *Moral sexual y moraleja en el cine mexicano*. Nuevo cine, N°. 1. México, 1961.
- ETXEBARRIA Lucía y NÚÑEZ Puente Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. España. Ed. Destino, 2003.
- ÉXODO; *La Biblia Latinoamericana*. Chile. Ediciones Pastoral; 1975.
- FEHER, Michel, Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, tres tomos. España. Ed. Taurus. 1992.
- FEDIDA, Pierre; *Diccionario de psicoanálisis*, Editorial Alianza, 156. México, 1974.
- FLORES CANO, Francisco; *Historia General de México*, Tomo II El Colegio de México, México 1999.
- FERRETER Mora, José. *Diccionario de Filosofía Abreviado*. México. Ed. Hermes. 1983.
- FOUCAULT, Michael, *Microfísica Del poder: Las relaciones de poder penetran los cuerpos*. Genealogía del poder. España. Ediciones La Piqueta, 1992.

- FREUD, Sigmund. *Ensayos sobre la sexualidad*. México. Ed. Zarpe. Colección Los grandes pensadores 1985.
- FREIXAS, Ramón y Bassa, Joan. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. España. Ed. Paidós; Barcelona, Año 2000.
- FUENTES Solórzano, Fernando y Rustrían Ramírez. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo, 1946-52*. Tesis (licenciatura en comunicación) México, UNAM. 1985.
- CHOMSKY, Noam. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid, España. Aguilar. 1970.
- GADAMER, Hans Georg: *La actualidad de lo bello*. España. Ed. Paidós. 1991.
- GADAMER Hans, Georg. *Estética y Hermenéutica*. España. Ed. Técnos. Colección Metrópolis, 1996.
- GAMBOA, Federico. *Santa*. México. Ed. Nuevo Talento. 2000.
- GALINDO, Alejandro. *El cine Mexicano*, México, México. Edamex, 1986.
- GARCÍA RIERA, Emilio: *Historia documental del cine mexicano, 1920-1937*; 18 Tomos. México, 1997.
- GUERRA, Ramiro: *Eros baila; Danza y sexualidad*. La Habana, Cuba, Ed. Letras Castellanas, 1975.
- GUIRAUD, Pierre. *El lenguaje del cuerpo*. México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1980.
- GONZALBO, Pilar. *La educación de la mujer en la Nueva España*. México. Ediciones El caballito. SEP, 1985.
- GONZÁLEZ Ruiz, Edgar. *La sexualidad Prohibida. Intolerancia, sexismo y represión*. México, Ed. Plaza Janés. 2002.
- JACOBS, Lea. *The wages of sin. Censorship and the Fallen Woman 1928-1942*. The University of Wisconsin Press. E U A. 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral. Nuevos ensayos de lingüística general. 1975.
- JIMÉNEZ, Armando: *Cabaretes de antes y de ahora en la ciudad de México*. México. Plaza y Valdés editores, 1991.
- JONSON, Paul. *Estados Unidos, La historia*. Grupo Zeta. Argentina. Ediciones B. 1ra edición, 2001.

- KALB C., Lawrence: *Psiquiatría clínica moderna*, 6ª ed., México. Ediciones científicas, La prensa Médica en español. 1985.
- KAMINSKY, Gregorio. Spinoza: *La Política de las Pasiones*. Argentina. Ed. Gedisa. Serie Cla. De. Ma. 1990.
- KNAPP, L. Mark. *La comunicación no verbal*. Buenos Aires-España. Ed. Paidós Comunicación. 1999.
- KNIBIEHLER, Ivonne: *Cuerpos y corazones; Historia de las mujeres*, Tomo 4, Siglo XIX. España. Ed. Taurus, 2000.
- KRAUZE, Enrique. *La Presidencia Imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México. Col. Andanzas, ed. Tusquets, 1997.
- LÉGER, Fernand. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. España. Ed. Paidós, Estética. 1995.
- LISCANO, Juan. *Los mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*. España. Laia Alfadil Ediciones. 1988.
- LÓPEZ Austin, Alfredo. *Cuerpo Humano e ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo 1 y 2. México. 1990.
- MAISONNEUVE, Jean. y SCHWEITZER M, Bruchon. *Modelos de cuerpo y psicología estética*, 1ª. España. Ed. Paidós, Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales 1984.
- MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine. Palabras para leer el cine, palabras para hacer cine, palabras para amar el cine*. Buenos Aires. Ed. Paidós Comunicación. 1994.
- MAGNY, Joël. *Vocabularios del cine*. Buenos Aires-México. Ed. Paidós Comunicación. 2004.
- MANRIQUE, Jorge Alberto: *El proceso de las artes 1910-1970; Historia General de México*, México. El Colegio de México, Vol. II. 1999.
- MEDINA, Luís *Historia de la revolución mexicana 1940-1952*. núm. 40. México. El Colegio de México 1984. Vol. 20.
- MERLEAU, Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*. México. Ed. Planeta, 1975.
- MONSIVÁIS, Carlos: *La capita; Dos murales libidinosos del siglo XX*, Texto inédito. México. 1998.

- MONSIVÁIS, Carlos: *Notas sobre la cultura en México en el siglo XX*; Historia General de México, 4ª ed., Tomo 2, México, El Colegio de México, 1999.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona 1961. Biblioteca Breve.
- MUCHENBLED, Robert. *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. México. Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. 2002.
- MUÑOZ, Castillo, Fernando. *Las reinas del trópico*. México. Ediciones y producciones La Galera. Grupo Azabache, año 1993.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: *Las transgresiones al cuerpo*, México, CONACULTA, INBA, 1997.
- NORIEGA, Ortega, Sergio. "El Discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales." En Solange Alberto. *El Placer de pecar y el afán de normar. Ideologías y comportamientos familiares y sexuales en el México Colonial*. México. Ed. Planeta 1985.
- OROZ, Silvia. *Melodrama, El cine de lágrima de América Latina*. México. UNAM. 1995.
- PAZ, Octavio: *Un más allá erótico: Sade*. México. Ediciones Vuelta Heliópolis. 1993.
- PEREDO, Castro, Francisco. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México CONACULTA-IMCINE. 2000.
- PÉREZ Gauli, Juan Carlos. *El cuerpo en venta. Relación entre el arte y la publicidad*. España. Ed. Cuadernos de Arte Cátedra. 2000.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, 1996, 1ra edición. 1930.
- PRAMPOLINI Rodríguez, Ida y Rita Eder. *Dadá, Documentos*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1977.
- PICARD, Dominique: *Del código al deseo*, Buenos Aires, Barcelona y México. Ed. Paidós, 1986.
- RAMÓN, David: *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM. 1989.
- RAMOS Smith, Maya. *La danza en México en la época colonial*. La Habana Cuba. Ed. Casa de las Américas. 1979.



- RODRÍGUEZ González, Sergio. "La ciudad de las noches y las soledades." En Carlos Monsiváis, et al; *La ciudad de México: años 20s a 50s*, INBA, México. 1970.
- ROSAS, Alejandro y Villalpando, José Manuel: *Los presidentes de México, (Historia de los gobernantes de la nación 1821-2000)*. México. Ed. Planeta 2002.
- RUSSO A, Eduardo. *Diccionario de Cine*. México. Ed. Paidós, año 2005.
- SÁNCHEZ Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona Buenos Aires México. Ed. Paidós. 2004.
- SIGAL, Silvia y Alazraki, Rita: *Historia de la cultura y del arte*. México. Ed. Person, (Alambra Mexicana). 1988.
- SOLANGE, Alberto: *El placer de pecar y el afán de normar; Ideologías y comportamientos familiares y sexuales en el México colonial*, México. Ed. Planeta 1985.
- TUÑÓN, Julia: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía. 1998.
- TIBÓN, Gutierre. *El ombligo como centro erótico*. Lecturas Mexicanas N° 16. 1984.
- TORRES, Blanca. *Historia de la revolución mexicana. Hacia la utopía industrial*. México, El Colegio de México, vol. 21. 1984.
- URRUTIA, Elena: *Imagen y realidad de la mujer*. México. Ed. Diana, Sep, Setentas, 1980.
- WAHL, Jean: *Tratado de metafísica*. 2ª reimpresión; México. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- WOLFF, Charlotte: *Psicología del gesto*. Barcelona. Ed. España. 1951.
- WALKTER, Alexander. *El Sacrificio del celuloide. Aspectos del sexo en el cine*. Barcelona. Ed. Anagrama. Cineteca Anagrama. 1966.
- ZEA, Leopoldo: *El Positivismo y la circunstancia mexicana*, N° 81, México. Lecturas Mexicanas. 1985.
- ZEA, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. México. Editorial Porrúa. Num. 269; "Sepan cuantos..." 1978.

## Bibliografía Complementaria

- ALBERONI, Francesco *El erotismo*. México. Ed. Gedisa 1986.
- *Enamoramiento y amor*. México. Ed. Gedisa 1990.
- ARBASINO, Alberto. *Entre el "undergroun" y el "off-off"*. Barcelona. Ed. Anagrama. 1970.
- AYALA, Blanco, Jorge. *Falaces fenómenos fílmicos*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1981.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona España. Ed. Paidós Comunicación, 1986.
- BELLINGHAUSEN, Herman. *El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México*. México. Ed. Cal y Arena, 1990.
- BLOCH, Marc. *Introducción a la Historia*. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. (Breviarios, 64), 1975.
- CAPARRÓS, Lera. *El cine de fin de milenio 1999-2000*. Madrid, España. Ediciones Rialp. S. A. 2001.
- CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. España. Ed. Cátedra. Signo e Imagen. 1986.
- CONTRERAS, José Ariel. *México 1940. Industrialización y crisis política*. México. Ed. Siglo XXI. 1977.
- CÓRDOBA, Arnaldo. *La política de masas del cardenismo*. México. Ed. Era, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. México (1942), Ed. Siglo XXI, 1989.
- FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. México. Ed. Colección Los Grandes Pensadores. 1985.
- JACOBS, Lea. *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film 1928-1994*. Ed. Wisconsin. Wisconsin Studies in Film. The University of Wisconsin Press. 1991, United Status of América.
- JAQUES, Aumont y Michele Marie. *Análisis del film*, Barcelona España. Paidós Comunicación. 1990.

- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España. Ed. Paidós Comunicación, (Biblioteca de Psicología Profunda). 1994.
- KAPLAN, Ann. E. Edited by. *Women in film Noir*. United Status of America. Ed. bfi. Publishing, 1978.
- KRAUSS Rosalind, E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España. Ed. Alianza. Madrid, 1990.
- LASALLE, Mick. *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York. Ed. Thomas Dumme Books. 1995.
- LE GOFF, Jacques y Truong Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona España México. Ed. Paidós. 2005.
- MOLES, A. Abraham, Roher, Elisabeth. *Teoría de los actos*. México. Ed. Trillas. 1983.
- MOLINA, Enríquez, Andrés. *El problema político*, en Abelardo Villegas, *Positivismo y Porfirismo*. México. Ediciones Sepsetentas N° 40. 1972.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México. Ed. Grijalbo. 1981.
- NOVO, Salvador. *Las locas, el sexo y los burdeles*. . México. Ed. Diana. 1979.
- RODRIGUÉZ Luevano, Álvaro. *Los juicios de un funcionario y un obispo, censura cinematográfica en la década de 1950*. Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. México. Año 2004.
- ROFFTMAN, Peter and Purdy Jim. *The Hollywood. Social Problem Film*. Indiana University Press. Blomington. 1980.
- SADOUL, Georges. *Historia mundial del cine*. México. Ed. Siglo XXI. 1978.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El amor, la mujer y la muerte*. México. Ediciones Coyoacán. Diálogos, filosofía, N° 48. 1997.
- VIEIRA, A. Mark. *Sin in Soft Focus. Pre-Code Hollywood*. United Status of America. Ed. Abrams, 1986.

## **Acervos y otras fuentes**

Archivo Histórico del Arzobispado de México.

Cineteca Nacional

Entrevistas y conversaciones en el Seminario de cine, postgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con el Dr. Aurelio de los Reyes.

Filmoteca de la UNAM.

Hemeroteca Nacional.