

LA CABARETERA DEL CINE MEXICANO COMO CONDENSACIÓN Y ANATOMÍA POLÍTICA, 1930-1950

Jesus Alberto CABAÑAS OSORIO
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, CIUDAD DE MÉXICO, MEXIQUE

En general, la escenificación y la narrativa del cuerpo en el cine mexicano de cabareteras de los años treinta y cuarenta, aparece como una puesta en escena de la ideología social y política que permean la primera mitad del siglo XX en México. Como observaremos en este trabajo, en la representación corporal de la también llamada mujer fatal del cine mexicano, las contradicciones históricas pasadas y presentes, de prohibición y de control, son expuestas como formas institucionales de asumir la corporeidad, al mismo tiempo, que formas que enfatizan comportamientos, usos y significados del cuerpo femenino, tanto en el orden social, como en las representaciones del cuerpo en el cine de cabaret.

En esta configuración de imágenes, las películas de cabareteras, develan múltiples expresiones de esa institucionalización del cuerpo femenino : actitudes, acciones físicas y formas de exponer, representar y consumir la corporeidad de la cabaretera. Representaciones cinematográficas con una base ideológica tradicional y una regulación social e institucional, conservadora y consumista, como principios elementales de los usos y saberes del cuerpo en México. Con ello, la representación y narrativa del cuerpo en el cine que revisamos, se constituye, a la vez que en expresión estética y social, también en un modo de condensación y anatomía política e histórica. Esto es : en una *anatomía historizada*, como sugiere y analiza Michael Foucault (1992 : 155).

En esta perspectiva de análisis, Foucault señala que en el cuerpo humano, los actos, hábitos e ideologías del entorno social, están dirigidos al control y regulación del uso y saberes del cuerpo, así como sus prácticas sociales, públicas y privadas. Regulaciones que se incrustan en el cuerpo de hombres y mujeres por medio de los dictados propios de cada cultura. Normas y códigos de conducta, actitudes y expresiones que, en lo general, quedan asociados a una moral de mesura y ordenamiento de las pulsiones humanas que aparecen incrustada al cuerpo como regulaciones y control de los individuos de esa o aquella sociedad. Expresiones sobre el placer o sobre la muerte, de dolor o de moral pública y privada que se despliegan, recrean y reproducen en ese conglomerado social.

En lo fundamental, sugiere Foucault, estas son regulaciones que van dirigidas a la vigilancia de los individuos, para dirigir su comportamiento social, moral y sexual. Normas y leyes que se despliegan como restricciones sobre el cuerpo humano que aparece, en todo momento, bajo sospecha de usos desordenados del placer sexual (*Ibid.* : 155). Sobre estas regulaciones de los individuos, Foucault señala que en el cuerpo público y privado, los procesos de significación y representación ponen de relieve los usos y saberes corporales en sus convivencias diarias (*Ibid.* : 156). 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 » (*Idem*).

Estas reflexiones que propone Foucault, dejan a las representaciones simbólicas como las cinematográficas, como expresiones adheridas fuertemente a la norma, a la vigilancia de los usos de la corporeidad y el poder a través de esquemas de comportamiento de lo corporal femenino. Pues las formas de exhibición del cuerpo de la cabaretera en el cine mexicano, se

constituyen en representaciones emanadas del cabaret, pero también emanadas del orden social vigente. Es en este contexto, el cine de cabaret, deja al cuerpo de la mujer con diversas actitudes que significan la transgresión a la norma, a la vez que su reivindicación social y religiosa. Las transgresiones al orden moral y religioso aparecen como imágenes de seducción, de erotismo o de placer, entre múltiples conductas expuestas en imágenes inmoralidad. Como señala Foucault, éstas son regulaciones instituidas sobre la conducta y moral para legitimar la norma como regla o delito ó, en su caso, como transgresión al orden imperante (*Ibid.* : 158). Aspectos históricos y estéticos de lo mexicano en el cine, que atraviesan los significados del cuerpo en la sociedad a través las películas y el tratamiento del cuerpo. Representaciones y narrativas de lo corporal femenino que aparecen en todo momento bajo esquemas de control desde el cine, ya sea como historias de pecado y transgresión social y divina, o como un modo peculiar de la puesta en escena del cuerpo de cabaret, pero siempre bajo la mirada del director varón que filtra en la representación la institucionalidad y las normas de control de lo femenino desde el cine.

En este contexto, el género de películas de cabaret, toma su forma plástica a través del hombre. Primero desde la mirada del director del filme que revela un *ojo rector* y un filtro de lo cultural y lo político adherido al cuerpo de la mujer. Y después, como un constructor de significados a través de la cámara y la manera de construir el cuerpo. Un proceso de representación, a la vez que histórico y creativo, que se torna en una constante de exhibición y vigilia para las representaciones de la mujer cabaret. El proceso de creación cinematográfica evidencia un modo de encierro y desequilibrio a través de la seducción y erotismo femenino. Un modo de asumir la corporeidad femenina y masculina, en torno a los usos del cuerpo en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX en México: matrimonio, patología, leyes, desviaciones o locura, así como formas y conductas que expresan la desadaptación social, como la prostitución, la enfermedad o la sexualidad adheridas a la seducción y el erotismo de la mujer. Expresiones de lo corporal que se filtran en la exhibición de la cabaretera en la imagen y que se despliegan en el cine, como conductas públicas que se petrifican como desadaptación social e historia de lo mexicano. En México, estas regulaciones históricas sobre los usos corporales aceptados y no, tienen su origen desde la Nueva España. Sin embargo, parte relevante de estas normas formuladas y expuestas como síntesis de urbanidad y convivencia social, moral y civilidad en los inicios del siglo XX, quedan resumida en leyes que caracterizan la época. Leyes como la Constitución de 1917 del México del siglo XX, en donde leyes promulgadas como la de Venustiano Carranza, nos permiten observar tales normas de control social que vigilan y sancionan los comportamientos inmorales de los ciudadanos. Pues como se puede leer en algunos de los artículos, los señalamientos están relacionados a los usos del cuerpo de los individuos y sus implicaciones morales. Como ejemplo de ello, destacan normas sociales que a la letra dicen :Nouveau paragraphe de l'article, nouveau paragraphe de l'article, nouveau paragraphe de l'article.

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, teniéndose como tales, todos aquellos que, en el concepto público, estén clasificados como contrarios al pudor¹.

¹ 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 (1º de mayo) (Gómez, 2002: 43-44).

Esta ley que se expuso públicamente bajo el contexto de « Ley de Imprenta » y ya tipifica y sanciona a los transgresores del pudor conservador, al tiempo en que 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 o práctica sexual distinta a las convencionales².

En esta regulación del comportamiento y moralización institucional del cuerpo, vemos que la filmografía de cabaret, queda atravesada, en lo general, por una construcción cinematográfica emanada de esas normas promulgadas por la mirada masculina, como parte de esa regulación y control de lo femenino. Una regulación que involucra distintas miradas del hombre de la época, ya sea para legislar, representar, consumir, seducir o admirar a la cabaretera. Observaremos en primer término, ese *ojo rector* del director, que construye con su cámara a la mujer de cabaret bajo narraciones insistentes del cuerpo, desmembramiento y fetichización de las partes de la figura, así como las estructuras dramáticas del filme que dice de las consecuencias sufrientes y fatales por la transgresión al orden moral y social ; del mismo modo que la promoción de múltiples formas de rehabilitación social para la cabaretera como el matrimonio, el amor puro o el abandono del cabaret para su reivindicación pública y privada. 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 cabaretera, y el espectador de las cintas, que por lo general también es hombre.

Bajo esta visión formal y legal de lo masculino, diferentes personajes intervienen en los filmes como parte de esta construcción, control y consumo de la mujer. Por un lado, señalaremos a personajes secundarios de los filmes de la cabaretera como *el cinturita*, *el golpeador* o el *padrote*, como símbolos del flagelo cristiano que le hacen recordar a la cabaretera sus transgresiones sociales, morales y divinas, a través de la violencia física y anímica que se ejerce sobre ella. Estos son personajes como el estafador o el *cinturita* que aparecen en películas como *Trotacalles* (1951) de Matilde Landeta, en *Salón México* (1948) y otros filmes del género. Un modo de flagelo físico e ideológico encarnado en el padrote para castigar a la mujer por sus desafíos familiares, morales o sociales y como consecuencia directa de esa transgresión y control del hombre y lo religioso.

Hombres que rodean a la cabaretera para señalar en su cuerpo sus atributos físicos, desafíos sexuales o eróticos, deseos carnales, pecados y transgresiones, bajo un inventario de comportamientos y normas emanadas del mundo masculino. En estos personajes hombres, en películas como *Santa*, (1931) de Antonio Moreno y *Aventurera*, (1949) de Alberto Gout, el primer hombre con quien comparte su nueva profesión la prostituta, y después cabaretera, es un hombre maduro o avanzado en edad. Un viejo que paga dinero en exceso por la joven debutante. Un cliente bien vestido, de traje sastre oscuro, corbata y pelo canoso de aspecto social respetable. La mayor de las veces, expuesto ebrio y rodeado de prostitutas. Por la imagen del personaje se entiende correcto, moral y recto. Sin embargo, en los filmes, este

² 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.

personaje secundario aparece como el cliente 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, lo hace aparecer en el cine, como metáforas varoniles de ansias desordenadas, llenos de cierto deleite voluptuoso y de placer carnal, con desórdenes en sus pasiones y en los deseos a flor de piel, por supuesto, fuera del matrimonio y las normas sociales a las que obedece.

Un cliente que se asocia al ritual de iniciación de la cabaretera, imagen que se desarrollará hasta el extremo del estereotipo, como una relación entre dinero y juventud, vejez, deseo y delito, erotismo y poder económico. En esta masculinidad de apariencia civilizada, Carlos Monsiváis (1999 : 1.507-1.508), observa en la relación hombre-prostituta, una figura que se torna en la mujer humillada hasta el extremo. Imagen que representa a 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, pero en compañía del hombre que contribuye a su *caída*. En este sentido, subraya : « este es el hecho positivista de la caída social » (*Ibid.* : 1.509) de la mujer por el hombre. *Caída* que también remite al desorden del hombre, pero vinculado al mundo de la prostitución de la mujer. Hombres y mujeres que aparecen señalando el desorden, el desequilibrio femenino y la transgresión a la norma, y que funcionan como acicate social para ejercer cohesión y aprobación con respecto al orden del colectivo (*Ibid.* : 257-258).

En el género de películas que estudiamos, el director las explora, consciente o inconscientemente desde diferentes ángulos. Ya desde las narraciones y los títulos de sus películas, se evidencia el amor desordenado y la evocación física que llevará a la pantalla. Desde el título de las cintas se 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 advierten de ese mundo trasgresor y desordenado que el director-hombre ha decidido *representar*.

De este cine de lo femenino visto, explorado y representado por lo masculino, es que enumeraremos algunos puntos relevantes para el análisis de la mujer de cabaret como condensación y anatomía política. 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 psicósomáticos 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 trasgresora, también un impacto sensorial.

Segundo : se advierte en este cine que la construcción femenina, apela al cuerpo y sus atributos físicos como *leit motiv* y eje narrativo para la estructura dramática de la cinta. Tercero : la imagen creada del cuerpo en las bailarinas-prostitutas, lleva signos implícitos y explícitos de carga sensual y sexual, como materia prima del marco narrativo. Creando así, un relato de placer y deseo en el espectador hombre. Cuarto : la construcción corporal de la cabaretera revela un tipo de erotismo oscuro y malévolo que el director asocia a lo impuro, como parte de la belleza de la cabaretera, dejando vinculadas a las mujeres, a un mundo desequilibrado social y religiosamente.

Quinto : un mundo que bien puede traducirse en inmoral y pecaminoso, y que en definitiva, aparece íntimamente relacionado al orden teológico cristiano que abraza la cultura mexicana. Bajo estos signos de la representación, las concepciones del mundo masculino y la

cultura son expuestas bajo una concepción de cuerpo cristiano. Y 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 mexicanizada. 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*³ 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 leyes, de normas y conductas, pero también la transgresión religiosa, básicamente cristiana. Aquí la desadaptación social de la mujer de cabaret refuerza otro mensaje : el erotismo transgresor tiene consecuencias graves. En este sentido, sensualidad, sexualidad, seducción y erotismo, quedan marcados como procesos pecaminosos en la mujer. Procesos institucionales, pero como veremos a continuación, también de fuerte carga moral y religiosa.

En este sentido religioso, en la representación corporal de la cabaretera del cine mexicano, destacan dos narraciones que impregnan la puesta en escena. Dos narraciones históricas y religiosas en donde la exhibición del cuerpo sexuado y danzante, nos permiten una lectura que será recreada por el cine de cabareteras a través de lo corporal. Y que observamos también como parte de ese *ojo rector* del director y correlato histórico y metafórico de transgresión para significar el mundo femenino de la cabaretera. Una relación entre moral religiosa y puesta en escena que convierte a la mujer en materialidad e inmaterialidad, entre lo físico, lo verosímil o lo sobrenatural de la conducta. Aspectos que desde el relato bíblico entorno a la mujer, ya aparecen como parte de un discurso perturbador que antepone la base espiritual católica de la cultura y por ende, de las películas para la elaboración significativa del discurso visual. En películas como *Al son del mambo* (1950) de Chano Uretra, *Amor salvaje* (1949) de Juan Orol o *Amor de la calle* (1949) de Ernesto Cortázar, la danza aparece con una carga erótica y sexual recurrente y deja a las bailarinas, bajo circunstancias de perversión, enfermedad, prostitución o perdición. Con ello observamos que la representación cinematográfica actualiza significaciones religiosas sobre el cuerpo femenino a través de conductas e imágenes. La escenificación de la cabaretera, bajo estos signos, promueve el placer y el deseo en la bailarina, pero siempre vinculados a la maldad y a la prostitución. La seducción y el erotismo aparecen en el filme como la conformación del artificio femenino⁴, Como un recurso pecaminoso del cuerpo a través del baile para transgredir lo social, lo moral y religioso⁵.

³ *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 » (*La Biblia Latinoamericana*, 1985).

⁴ 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 » (FEDIDA, 1988: 156). Impresiones ligadas al sonido, al gesto o al movimiento corporal, incluso al vestido y a la palabra.

⁵ 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 » (BATAILLE, 1970 : 137).

El correlato con en el relato bíblico del cuerpo y la danza, devela esa carga inmoral y transgresora en la mujer. En la « La danza del becerro de oro » y el de « Salomé », las bailarinas aparecen como las primeras muestras de encarnación de una conducta maligna, por sus formas de exponer, portar y mover el cuerpo. En « El becerro de oro » el pasaje describe a la multitud adorando a un becerro hecho de oro, con una danza tipo orgía, en donde mujeres y hombres, bajo los influjos de la bebida adornan con objetos, cantos y caricias al macho creado. Desde la adoración blasfema y lujuriosa, son invocadas las fuerzas sobrenaturales del mal, para sustituir el abandono de Dios (*La Biblia Latinoamericana*, 1985 : 315).

En el pasaje ya encontramos la relación que la doctrina católica hace con la mujer, la seducción, la bebida, el erotismo y la danza, aspectos que las representaciones simbólicas recrearán de múltiples formas sobre las mujeres. Pues en múltiples expresiones 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 »⁶, San Juan Bautista es decapitado a petición de la provocativa bailarina. Sobre este pasaje, las referencias en el cine mexicano son innumerables, pero también, a lo largo de la iconografía Occidental, las diversas interpretaciones sobre Salomé, su danza, los atributos femeninos y la seducción son diversas en la historia de ésta figura y sus representaciones. Como observamos, las dos narraciones exhiben el cuerpo sexuado y danzante de la mujer, y nos permiten una lectura que será recreada por el cine de cabareteras, como parte de ese *ojo rector*, regulación y control sobre la cabaretera del cine. Correlatos de transgresión que nos vinculan con la puesta en escena para significar el mundo pecaminoso de la mujer nocturna.

En pintura y literatura las descripciones de Bram Dijkstra sobre *Salomé*, analizan las relaciones con la imagen del cuerpo femenino en la escena pública, vista y narrada por el hombre. Dijkstra llama a *Salomé* « la cazadora de cabezas » (DIJKSTRA, 1994 : 380-381). En sus descripciones escribe : « 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 » (*Ibid.* : 380) (la decapitación del Bautista) anhelo de la mujer de separar al hombre de su cabeza: « miembro pensante que manda y dirige » (*Ibid.* : 381). Dijkstra escribe :

La iconografía de las Salomes 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 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 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 muslos — una Bestia del Apocalipsis monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, envenenando, como la

⁶ 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 matarla 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 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 » (*La Biblia Latinoamericana*, 1985 : 740-741).

Helena de Troya de las viejas fábulas clásicas, todo lo que se le acerca, todo lo que ve, todo lo que toca " (Ibíd. : 382).

Estas interpretaciones de finales del siglo XIX que recopila Bram Dijkstra, nos hablan del sentido diabólico de la bailarina Salomé de los pasajes bíblicos, pero que aún mantienen vigencia dentro de las referencias corporales del erotismo público en la sociedad de rasgos cristianos de la época como la cultura mexicana. 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.

En este paralelismo del relato bíblico y el cine mexicano, encontramos variados ejemplos en la filmografía mexicana del género que revisamos, sin embargo, aquí haremos referencia a una película que utiliza algunos elementos recurrentes con el texto de la Biblia. La cinta *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout, claramente alude a estas concepciones bíblicas con un tratamiento con respecto a la cultura mexicana. En esta película, 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 (Fernando 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 deshonra ante su familia, orillándolo a robar el dinero de su esposa para beneficio propio. Herido por *el Rizos*, ex-amante de Aurora, el juez va a dar al hospital entre delirios de locura y deseo.

En su desequilibrio mental, el juez 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 esta cinta se prefiguraba el desenlace fatal de seducción, muerte y deshonra, pues el juez, como representante de la justicia, pierde la cordura por las insinuaciones y la belleza de la bailarina. Aurora no sólo le hace perder 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, al mismo tiempo en que convierte 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 belleza física de la mujer cabaretera (DAVID, 1989 : 71).

Diversos aspectos destacan en la película : se hace evidente que bajo la danza, la cabaretera convierte a su espectador en un hombre deseoso, dispuesto a cambiar su conducta por las provocaciones de la cabaretera, al igual que sucede con el pasaje bíblico de Salomé. En las danzas de ella, 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 ; abriendo entre ella y el juez una relación *fantasmática* (relación entre cuerpo, fantasía y deseo). Así, la representación 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 cabeza*, de su voluntad, decencia y honorabilidad, producto de la perversión seductora de la bailarina. Al igual que las interpretaciones de Dijkstra, la cinta sugiere la « pérdida simbólica de la cabeza » del representante del orden social y moral.

Una pérdida civil y divina de lo masculino que va, desde el relajamiento del cuerpo en función de sus deseos carnales, hasta la languidez de su fuerza moral y cívica. Consecuencia directa, por dar salida a sus deseos y experimentar sus instintos carnales, fuera de las normas sociales e institucionales que él mismo juez antepone como regulación de la conducta sexual de los individuos. Sin embargo, como la estructura dramática de la cinta nos permite observar, la reivindicación moral del juez, aparece con la muerte de quién lo llevó a su perdición total : Aurora.

En el conjunto de estas escenas, podemos destacar algunos aspectos relevantes para nuestro trabajo : primero, 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. Segundo : olvida a la esposa y la madre como signos de amor moral a Dios y a la familia; y tercero : el desplazamiento de 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.

Es de subrayar, el *autoerotismo y erotismo*⁷ que despliega la cabaretera sobre su víctima en las escenas de baile, que van más allá de una simple representación de seducción y autoerotismo público⁸, pues a través de las descripciones y narraciones del cuerpo en la danza y en la estructura dramática de la historia, Elena propone un modo de muerte social sobre el juez y por ende, sobre los hombres que la desean cuando baila. Es decir, de aniquilamiento de la moral propuesta como aceptada en el orden social de la época. Para ello, la cámara refuerza la imagen corporal femenina en su conjunto y en el movimiento del cuerpo frente al juez. En la película, el discurso de la imagen describe, narra y dice lo mismo del sentimiento humano y sus pulsiones que de la descripción de las partes corporales a través del plano, la toma y el cuadro, pero también como un recurso de la puesta en escena que identifica y articula el género cinematográfico.

⁷ 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 psicosomáticas 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. Asimismo 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 » (Fedida, 1988: 33). 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.

⁸ 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.



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. Asimismo, 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.

En *Sensualidad* observamos, que la imagen de la cabaretera es insistente en los planos corporales, para destacar conductas y modos de portar el cuerpo lleno de odio pero bello, expuesto con gracia pero a la vez perverso; un cuerpo femenino que aparece con un aureola diabólica y de hermosa maldad, con un rostro angelical y un cuerpo de inexplicable belleza, pero finalmente, un cuerpo cercano a lo intangible y sobrenatural de la maldad, la perversión y la seducción.

En este mismo sentido, 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 sobre sus víctimas (Kalb, 1985 : 697). La exposición del cuerpo y los segmentos propuesto por el director, también alcanza cualidades táctiles, de olor, de texturas de la piel que hacen participar a los sentidos corporales de la *proximidad* en el hombre, como un espectador que mira de cerca, que siente y suda por el deseo de posesión de ese cuerpo dinámico y bello, que entre sus atributos intangibles está, el de representar lo malévolo con la belleza del cuerpo. Esta expresión de los sentidos corporales, implícitos y explícitos, en las escenas y narrativas, quedan descritas 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 torso de las bailarinas (*Idem*).

El esquema se repite en varias historias de nuestra filmografía analizada, en una especie de comportamientos y actitudes que irrumpen como una constelación de signos psicossomáticos 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

partes de su cuerpo siempre firme, deseosa, joven y llena de vigor ; una presencia física que envuelve a su víctima y al espectador de la cinta.

De estas formas de exponer la corporeidad fatalista de la mujer, el director 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 y la construcción cinematográfica, pone esa vida sensual y anímica, frente a la mirada rectora y deseosa del varón.

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 a 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, que en términos normales, se vinculan a la vitalidad juvenil y de la vida femenina, que la representación deja ver, como impulso desordenado y pecaminoso, tal y como sucede en los relatos bíblicos.

En conclusión podemos aseverar que la escenificación y la forma plástica de la cabaretera del cine mexicano, lejos de referirse al orden natural del cuerpo y su belleza, lo expone como objeto dinámico y perturbador de un sentido maligno. Un cuerpo-sujeto y cuerpo-signo siempre dispuesto a producir significado histórico. Una representación y su narrativa corporal de lo femenino en permanente interacción con los ámbitos de lo institucional, social, histórico o religioso. Es por ello que la mujer, a través del ojo masculino, la norma, la sociedad y la época que la construye, condensan en su anatomía los conceptos de historicidad e institucionalidad propuestos por Foucault (1992). Pues en la 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, control y goce. Una forma de representar que nos permite ver un cuerpo que inscribe los datos de la cultura y la época para codificar lo institucional, lo estético y lo histórico en la mujer del cine mexicano de cabaret.

Bibliografía

- DAVID, Ramón (1989), *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate.
- FEDIDA, Pierre (1988), *Diccionario de psicoanálisis*, Madrid, Alianza.
- FOUCAULT, Michael (1992), *Microfísica del poder. Las relaciones de poder penetran los cuerpos*, Madrid, La Piqueta.
- GONZÁLEZ RUIZ, Edgar (2002), *La sexualidad prohibida. Intolerancia, sexismo y represión*. México, Plaza Janés.
- La Biblia Latinoamericana* (1985), Santiago de Chile, Editorial San Pablo.
- MONSIVÁIS, Carlos (1999), « Notas sobre la cultura en México en el siglo XX », in *Historia General de México*, México D.F., El Colegio de México : 1.507-1.509.