

# Amerika

Mémoires, identités, territoires

7 | 2012 :

Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle

---

## La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950

JESÚS ALBERTO CABAÑAS OSORIO

---

### *Résumés*

El presente ensayo estudia los procesos de promoción y venta de la cabaretera del cine mexicano en el periodo 1931 y 1950. Analiza el inicio de la producción cinematográfica mexicana con el tema de la cabaretera, y cómo su representación queda vinculada a los modelos de producción propuestos por Estados Unidos. En este sentido, el trabajo observa los desplazamientos de contenidos artísticos de los filmes a fórmulas esquematizadas y paradigmáticas de la representación. Como consecuencia de ello, el cuerpo de la mujer es reducido a signos básicos para esquematizar lo mismo actitudes, que movimientos, poses o acciones físicas, así como las estructuras dramáticas de los filmes. En el proceso, la representación deja a la cabaretera primero como esquema de erotismo y seducción, y después como un objeto mercancía para su consumo sencillo en el ámbito del desarrollo de la cultura de masas. En este contexto el cuerpo de la cabaretera queda atrapado en un modo de cosificación femenina. Formas de la representación como consecuencia de la puesta en escena del director para destacar y asignar nuevos significados a las partes del cuerpo. Una construcción fetichista del cuerpo en la imagen cinematográfica, en el cartel publicitario y en la fórmula estereotipada de las historias de cabareteras.

This essay examines the processes of promoting and selling the cabaret of Mexican cinema in the period 1931 and 1950. Analyzes the beginning of the Mexican film industry to the theme of the cabaretera, and their representation is linked to the production models proposed by the United States. In this sense, this work shifts observed artistic content of the films to schematics and paradigmatic formulations of the representation. The result of this the woman body is reduced to basic signs to outline the same attitudes, movements, poses physical actions and dramatic structures of the films. In the process, the representation leaves to the cabaretera first like erotic and seduction schematization and then as an object for consumption goods easier in the field of development of mass culture. In this context the cabaretera body is trapped in a mode of female object. Forms of representation as a result of the staging director to highlight and assign new meanings to

parts of the body. A construction fetishist film body image cinematography in the poster and stereotypes formulates the cabaretera stories.

---

### ***Entrées d'index***

**Keywords** : mass culture, body, cabaretera, reduction, scheme

**Palabras claves** : cuerpo, cabaretera, reducción, cultura de masas, esquema

---

### ***Texte intégral***

- 1 La década de 1930, en la historia moderna de México, se caracteriza por la consolidación del sistema capitalista al estilo del modelo del de Estados Unidos. Las políticas de los gobiernos posrevolucionarios se desarrollaron bajo un cúmulo de orientaciones ideológicas y medidas sobre la educación, el arte y la cultura. La modernidad posrevolucionaria sumada a una visión nacionalista quedaba vinculada a la cultura estadounidense y a su modelo de producción capitalista. Esta influencia es la que permite que tan sólo entre 1930 y 1940 se realicen aproximadamente 234 películas en México, lo que indica el desarrollo de una industria cinematográfica con orientaciones mexicanas pero con objetivos mercantiles y el estilo del modelo económico de Estados Unidos.<sup>1</sup>
- 2 De estos filmes, entre 1931 y 1937 se hacen aproximadamente doce películas con el tema de la prostituta mexicana. Producciones como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, *La noche del pecado* (1933) de Miguel Contreras, *Pecados de amor* (1933) de David Kirkland, *Una mujer en venta* (1934) de Chano Urueta, son filmes que dan un tratamiento al tema de la prostitución y la cabaretera mexicana, en sus formas de producción y temática, pero bajo el modelo mercantil en vías de consolidación y desarrollo en México.
- 3 Con *Santa* (1931) inicia la formación de una industria productora, dirigida por el productor y distribuidor de cine estadounidense Juan de la Cruz Alarcón. Una industria que se implementaba con el equipo técnico y humano traído de Estados Unidos para la primera producción sonora.<sup>2</sup> 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 de consumo. 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>3</sup>
- 4 En este contexto, la representación y narrativa corporal de la cabaretera mexicana, surge y se desarrolla bajo una dinámica de mercado que promueve su imagen para el consumo masivo. Una relación que expresa contenidos artísticos, y también abre una relación funcional de compra y venta que otorga nuevos significados a la exhibición del cuerpo femenino, pues en la exhibición y distribución cinematográfica se incluyen historias de vidas humanas, pero también comienzan a promoverse cuerpos femeninos para su consumo como mercancía.
- 5 En los filmes de cabareteras, lo artístico y mercantil comienza a fusionarse. La imagen de la mujer queda sujeta a los mecanismos de difusión y los efectos de la

publicidad. Desde el filme hasta el cartel, así como la estructura dramática, la figura de la cabaretera quedará inscrita en una novedosa relación entre expresión artística y difusión masiva que da inicio a un modo de banalización de lo artístico, pues como ya lo adelantaba Walter Benjamín «...la reproductibilidad técnica emancipará a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual». 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 sólo de la obra, sino de su recepción y lectura.<sup>4</sup>

6 En este contexto, los vínculos entre cine y mercancía, cine y publicidad, así como cuerpo femenino y comunicación de masas, comienzan a entablar novedosos lazos y mensajes. Se abre una relación que otorga un carácter esquemático y paradigmático a la mujer nocturna en la imagen. Pues en los novedosos 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 ámbito público, que la repetición cada vez más esquemática de las estructuras dramáticas de los filmes para su sencillo consumo.

7 En el proceso, el cine mexicano de cabareteras, comienza a nutrirse de las concepciones estadounidenses, respecto a las promociones del cuerpo y su asimilación social para su exhibición pública. Procesos que lo mismo permiten una apertura del cuerpo, y contribuyen a la desdramatización católica de su imagen para convertirla, a la vez que cosmopolita, más seductora y libre para su impacto visual.

8 En un artículo de 1938, en la revista *El cine gráfico*,<sup>5</sup> se comentan las imágenes cinematográficas sobre sexualidad que han dado un tratamiento al cuerpo y su exhibición. 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:

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», «embarazo», «parto», colocan el alma del osado en la presunción del pecado mortal para el criterio de quienes lo escuchan.<sup>6</sup>

9 Más adelante, el artículo destaca las tradiciones por las que los valores asignados al cuerpo contaminan las nuevas concepciones modernas y científicas, en el texto se 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>7</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>8</sup>

<sup>10</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 1930 la prostituta aparece más recatada y devaluada públicamente, en las siguientes dos décadas los cambios hacen aparecer a la cabaretera más libre y moderna. El cine y la naciente cultura de masas contribuyen a la socialización de esta información visual, de tal modo que las temáticas arraigadas a la cultura mexicana comienzan a ser desdramatizadas de su moral católica y conservadora y también a internacionalizarse.

<sup>11</sup> Los modelos de belleza moderna y su apariencia le permiten a la cabaretera mexicana acoplarse a una imagen más internacional. Su erotismo, cultivo del cuerpo y exhibición en los ámbitos públicos y publicitarios, la convierten en signo corporal en la narrativa cinematográfica. 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 del cine y la mercadotecnia. Un tratamiento asimilado como parte de la irrupción de la cultura de masas, pero también propuesto desde la apertura, atrevimientos y desafíos corporales de la cabaretera.

<sup>12</sup> En un artículo publicado en Estados Unidos y después en México en 1938, se problematiza sobre la apertura del cuerpo femenino, su embellecimiento y exhibición. También se leen algunos de estos aspectos que hablan de los nuevos valores asignados al cuerpo femenino y su relación con la imagen cinematográfica :

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 más ingeniosas bellezas. En cada mujer hierve una revolución interior hacia su apariencia.<sup>9</sup>

<sup>13</sup> El artículo tuvo tal impacto en el público cinéfilo que se tradujo en México en la revista *El 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 Estados Unidos, se vincularon rápidamente con las representaciones cinematográficas del momento. Algunos ejemplos de ello son, Greta Garbo quien 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) de Robert Z. Leonard.<sup>10</sup>

14 En México estas *propuestas estereotipadas* sobre la figura femenina en el cine de cabareteras, 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 Morayta, 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 estadounidenses. La actriz y bailarina Amalia Aguilar traída de Cuba, destaca bailando ritmos y danzas tropicales, de reminiscencias rituales y negras; exhibiendo su cuerpo y su belleza ágil, sus piernas firmes, su torso desnudo en armonía con los movimientos intempestivos del cuerpo que dicen de ese cuidado de la belleza, y su presentación pública, así como de la creación exótica de la cabaretera para la imagen. Su aparición en el cine, siempre sensual, con los labios entreabiertos y rasgos de mujer blanca, la fue 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 estadounidenses que se fascinaron con su imagen corporal, así como lo explosivo y sensual de su personalidad en movimiento.<sup>11</sup> Aspectos que sobresalen también en cintas como *Calabacitas tiernas (¡Ay que rechulas piernas!)* (1948) de Gilberto Martínez Solares, *En cada puerto un amor* (1948) de Ernesto Cortázar, *Al son del mambo* (1950) de Cano Urueta, y *Qué rico mambo* (1951) de Jaime Salvador.

15 En *Pervertida* (1945), 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 de red y escotes pronunciados. Filmes en que Guiú desarrolla un tipo de belleza con rasgos estadounidenses, 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, también llamada *rumbera*.

16 Esta representación femenina se trata de la elaboración de un código corporal que expone y presenta al cuerpo 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 de Juan Orol como *Una mujer de Oriente* (1946), *Cabaret Shanghai* (1949) o *Perdición de mujeres* (1950).

17 En este cultivo de la belleza y del cuerpo con influencia de los modelos estadounidenses, la publicidad se entrelaza con las propuestas y aparece como un nuevo signo de lo moderno que se vincula a la expresión cinematográfica. Las películas de cabareteras 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.

18 En películas como *Amor salvaje* (1949) de Juan Orol o *Noches de perdición* (1951) de José Díaz Morales, la exhibición del cuerpo 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.

19 Asociado a la mercadotecnia, el cine de mujeres nocturnas también queda invadido por estas relaciones entre emisores y receptores. Así, la difusión de patrones de exposición y comportamiento sobre la corporeidad se inscribirán, primero en las influencias de los modelos propuestos en Estados

Unidos, y después en la aclimatación de esas propuestas a la cultura e idiosincrasia mexicana. Son procesos de amalgama y ruptura que el cine de cabareteras permite observar a través de tipos corporales, formas y conductas susceptibles de ser consumidas y desechadas como productos y mercancías artísticas. Como consecuencia de ello, el cuerpo femenino ejerce su declaración erótica y pública en la pantalla, pero también su declaración mercantil.

- 20 En estos procesos de comunicación masiva destaca un modelo 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 fórmulas esquematizadas, para promover el deseo sexual del cuerpo a través de su imagen. Proceso que conduce a otras formas de tratamiento de la imagen de la cabaretera del cine mexicano; esto es, la *fetichización* y la *cosificación* de esa imagen en la publicidad y el cine, que emergen como categoría relevante en la representación y narrativa corporal del género de películas de cabaret.

## Fetichismo y cosificación de la imagen

- 21 El *fetichismo*<sup>12</sup> puede estudiarse en diversos aspectos en la imagen del cuerpo, desde la exhibición de objetos o prendas, hasta las formas de representar amuletos, cabellos o cosas particulares de un individuo –hombre o mujer–. Sin embargo, para nuestro trabajo lo destacaremos sólo en dos aspectos. En el primero de ellos nos referimos a la manipulación recurrente del cuerpo y sus segmentos en el plano cinematográfico;



## Cabañas Osorio Jesus Alberto

---

**De:** Guy Orianne <orianneguy@yahoo.fr>  
**Enviado el:** sábado, 22 de diciembre de 2012 09:44 a.m.  
**Para:** Cabañas Osorio Jesus Alberto; gromena15@hotmail.com  
**Asunto:** Publication de votre article dans la revue Amerika

Bonjour,

Nous avons l'honneur de vous annoncer la sortie du septième numéro de la revue *Amerika* "Imaginaire et réalité dans les Amériques: mémoire, identité et politique sexuelle", disponible à l'adresse suivante: <http://amerika.revues.org/3319> . Vous trouverez la référence électronique de votre article à la fin de celui-ci ou en cliquant sur l'onglet citation sous votre nom: <http://amerika.revues.org/3558> .

Nous restons à votre disposition pour d'éventuelles remarques ou suggestions.

Bien cordialement,

L'équipe de la revue *Amerika*.

en el segundo, en la promoción femenina de la cabaretera 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 cabaretera, tanto en la publicidad como en sus estructuras dramáticas y contenidos humanos.

22 En el cine, 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 del cuerpo, para otorgarle nuevos valores a la representación corporal, sea ésta en su conjunto o en sus segmentos, ejemplo: *sexualidad impulsiva, seducción maligna o inmoralidad provocadora*.

23 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 a cuadro. Estos estilos de representación recurrente comenzamos a observamos con mayor énfasis en los filmes de la segunda mitad de la década de 1940: *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) o *Aventurera* (1949) de Alberto Gout.

24 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>13</sup> para el espectador, no sólo de la figura en su conjunto, sino también de una parte determinada del cuerpo; sean estas partes, ojos, bocas, mentones, rostros, senos, muslos etcétera.<sup>14</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, 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 caminar, el movimiento corporal o la pose. En este sentido, observamos que diversas las películas de la filmografía analizada muestran esta sintaxis fetichista y formas de representa del cuerpo de la cabaretera.

- 25 En la película *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, la protagonista es una bailarina erótica cuya exposición de cuerpo, revela una insistencia en el cuadro sobre segmentos corporales específicos: boca, rostro, torso, caderas, muslos, y movimientos sensuales en la danza. Aspectos físicos que sugieren una lectura paralela en la representación de la historia. Es decir, en tanto 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 cinematográfico podemos inferir algunas referencias en la apreciación de la figura. Por ejemplo, David Ramón dice 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>15</sup> En *Pecadora* (1947), la corporeidad a cuadro de Ninón Sevilla es

expuesta a 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 esta cinta, como en un número considerable de ellas, es que observamos el desarrollando este modo de *fetichismo corporal* en la puesta en escena.

26 En este tratamiento cinematográfico, observamos el *cuerpo fetiche* regularmente asociado al enamoramiento de su exposición, pero también a un tipo de comunicación a escala para la homogenización y el consumo. Sobre estas formas de representación consumista de lo femenino, dice Lucía Etxebarria, el *cuerpo 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>16</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 sólo partes del cuerpo.<sup>17</sup>

27 En los filmes de finales de la década de 1940 y principios de la de 1950, se consolidan las propuestas de hacer cine comercial en nuestro México. En el periodo, las películas sobre el género de cabareteras comienzan a reiterar y esquematizar las estructuras melodramáticas y las maneras de exponerlas en la imagen. En esta repetición esquemática de estructuras filmicas y formas de representación, la *esquematisación* 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

de cabaret. El proceso trae como resultado aspectos relevantes. Por una parte, 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 como una interpretación estereotipada de la historiografía cinematográfica que, a grandes rasgos, contribuye a la aplicación genérica de términos como mujer fatal, cabareteras o prostitutas sin matizar lo suficiente en los atributos y características corporales.

28 En esta dinámica mercantil, el cuerpo femenino se va reducido paulatinamente del *cuerpo fetiche* al *cuerpo-objeto*, en un tratamiento en imágenes en el que el director dota, a ese *cuerpo-objeto*, de un significado simbólico e inmaterial, es decir *de un alma*.<sup>18</sup> El acto se comporta como la reducción de lo humano a utilidad susceptible de resignificación sensual o sexual; un segmento corporal o el cuerpo en su totalidad, que al ser expuesto con insistencia comienza a representar o simbolizar algo distinto a lo original.<sup>19</sup> Como veíamos en algunas interpretaciones de las películas analizadas, 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. Significados regularmente asociados a un modo de *erotismo maligno* o *seducción enfermiza* en la mujer con rasgos de violencia o delincuencia, entre otros significados. Atmósfera nocturna del cabaret pero creada, regulada y consumida por los contenidos culturales del hombre.<sup>20</sup>

29 A consecuencia de este tratamiento fetichista, un segundo aspecto aparece como la *cosificación* de la imagen femenina. El tratamiento lo observamos en las últimas películas del género, las de mediados de la década de 1950, en donde

destaca la narrativa 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) y *Secretaria peligrosa* (1954) ambas de Juan Orol, *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout, o *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta.

30 En estos filmes los objetivos de la representación artística comienzan a desplazarse y a ser reelaborados por las lógicas y dinámicas de la mercadotecnia para fines comerciales a través de la exhibición del cuerpo. En este contexto, la cosificación comienza como una actitud 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 voluptuoso y evocaciones fantásticas. Los resultados en las estructuras dramáticas de los filmes se repiten de manera esquemática y predomina la exposición del cuerpo como soporte de contenido y mensaje de la película.

31 Estos aspectos se destacan en 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 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 cinematográfica. Recapitulando, podemos decir que el tratamiento de objeto mercancía asociado al cuerpo femenino, aparece como degradación de la representación artística. En otro ejemplo de ello, observaremos la abstracción y esquematización de contenidos humanos en el cartel publicitario de algunas de las cintas que estudiamos, como parte de la comunicación mercantil que asigna mensajes específicos al tratamiento y la imagen del cuerpo.

32 En diversos carteles<sup>21</sup> las mujeres aparecen semidesnudas o en ilustraciones y fotografías que resaltan grandes curvas corporales. Son representaciones sobre la mujer que delinear 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, en 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, lustrosa, abierta en dos secciones que descubren los muslos desde el nacimiento de las piernas hasta los pies. En la parte superior, 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 gesto desencajado empuña un arma.

33 En el cartel de *Coqueta* (1949) de Fernando A. Rivero, la imagen de Ninón Sevilla muestra al cuerpo casi desnudo, sólo 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 parece darle movimiento a la máscara de diablo que porta en el pubis la bailarina.

- 34 En el cartel de *Amor perdido* (1950) de Miguel Morayta, 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.
- 35 Es notorio que en los carteles de la década de 1950 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. Asimismo, 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) o *Sensualidad* (1950) ambas de Alberto Gout, *Camino al infierno* (1950) de Miguel Morayta.
- 36 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 promueve el deseo por el cuerpo, pero no lo libera. Proceso de la mercadotecnia que caracteriza al mundo industrializado y cuyos objetivos son generar expectativas y hábitos de consumo homogéneo para su espectador. El proceso también genera 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.

37 En todo caso, Margarita Baz, en su texto *Metáforas del cuerpo*, afirma «...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>22</sup> En este sentido, Turner sugiere 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>23</sup>

38 Siguiendo la reflexión de Baz, la publicidad de la cabaretera en el cartel se torna en un producto atractivo, ágil y colorido, capaz de desencadenar los reflejos interiores de placer humano. <sup>24</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 lo vemos en el cartel de la película *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout. 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 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 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.

39

Así, los carteles de la publicidad cinematográfica contribuyen eficazmente a la esquematización de signos corporales y a la trivialización 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, 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.

40 En los carteles de filmes como *Perdida* (1949) de Fernando A. Rivero, *Lazos de fuego* (1948) de René Cardona, *Reina del mambo* (1950) de Ramón Pereda, o *Gansters contra charros* (1947) de Juan Orol, se presentan exuberancias 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 se muestran 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 y promesas de satisfacción. Incluso en los carteles de las películas *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout 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.

41 En *Casa de perdición* (1954) 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 la totalidad de 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 e insinúa sutilmente el nacimiento del vello. En la imagen predomina un color rojizo que evoca la pasión y el deseo de ese cuerpo y por ese cuerpo.

42 En carteles de películas como *Perdida* (1949) de Fernando A. Rivero, *Lazos de fuego* (1948) de René Cardona, o *Reina del mambo* (1950) de Ramón Pereda, la imagen femenina se destaca en dibujos y en fotografías de 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 filme 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 esquema, como principio y proceso *paradigmático* de la cabaretera.

## Esquemmatización y paradigma : de la cabaretera a la mujer fatal mexicana

43 El proceso de *esquemmatizar* los signos corporales que prevalecen e integran el lenguaje corporal se constituyen en *paradigma*.<sup>25</sup> Estas son formas de reducción de contenidos femeninos a través de relatos visuales *esquemmatizados*, sean estos en los filmes o en la 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 Cortázar, *Fuego en la carne* (1949) de Juan J. Ortega Cortázar, *Amor vendido* (1950) y *Pasionaria* (1951) ambas de Joaquín Pardavé, o *Ambiciosa* (1952) de Ernesto Cortázar. De esta última cinta destaca la enfermedad asociada a la danza, los crímenes, y la felicidad convencional de la protagonista como reivindicación social.

44 En estos filmes *esquemmatizar* aparece como sinónimo de abstraer, lo cual se consigue mediante signos físicos y actitudes recodificables que son características de las estructuras melodramáticas de los filmes:<sup>26</sup> la prostituta, la bailarina, la cabaretera, etcétera.

45

En última instancia, son los procesos mercantiles los que van reduciendo la expresión artística cinematográfica de la cabaretera a un número simplificado de significados tangibles e inteligibles que delimitan sus contornos visuales en el cine, la publicidad y el consumo para dar paso a la conformación del paradigma. 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 cabaretera al paradigma genérico de la llamada *mujer fatal del cine mexicano* que se comporta como construcción cinematográfica idealizada.

46 Esta construcción de lo femenino se verifica a través de un número reducido de *categorías corporales*<sup>27</sup> que en el desarrollo del género y a través de diversos filmes, se sintetizan en un número reducido de categorías para conformar la *construcción paradigmática*.<sup>28</sup>

47 La simplificación de estas categorías y la estructura melodramática de los filmes hacen aparecer a las protagonistas en conductas, apariencias, gestos, danzas o actitudes delictivas. Son signos genéricos que designan *pecados* bajo la concepción social y católica; designan transgresiones bajo el orden social y moral; 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 sencillo.

48 Esta etapa puede observarse en las películas de principio de la década de 1950, 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*. Con ello, la construcción de la cabaretera implica

producción simbólica y ejemplo de la comunicación de masas, en tanto 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 diversos aspectos para su promoción y venta, como los aquí revisados.

---

## **Bibliographie**

Agrasánchez Jr., Rogelio, *Bellezas del cine mexicano*, México, Archivo Filmico Agrasánchez, 2001.

Agrasánchez Jr., Rogelio y Ramírez Berg, Charles, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, Archivo Filmico Agrasánchez/Universidad de Guadalajara, 1998.

AlainBaud, Pierre, *Una danza tan ansiada ; la danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Primera edición, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

Baz, Margarita, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, Primera edición, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

Benjamín, Walter, « La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica », en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Octava edición, México, Porrúa, 1997.

Bernard, Pottier (dir.), « El lenguaje del cine. Imagen y lenguaje », España, Ediciones Mensajero (Colección Diccionarios del saber moderno), 1985.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969.

Chomsky, Noam, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.

*El cine gráfico*, « Los temas tabú y el cine », *Revista El cine gráfico*, México, 1938, p. 70.

Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia, *En brazos de la mujer fetiche*, España, Ediciones Destino, 2003.

GarcíaRiera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano, 1920-1937*, 18 tomos, México, Conaculta/Imcine/UdeG/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1997.

Pérez Gauli, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre el arte y la publicidad*, España. Cátedra (Colección Cuadernos de Arte), 2000.

Ramón, David, *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, México, UNAM, 1989.

Thibault-Laulan, Anne Marie, « Imagen y lenguaje », en Bernard Pottier (dir.), *El lenguaje. Desde Ferdinand de Saussure a Noam Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, semiología, etc.*, España, Ediciones Mensajero (Colección Diccionarios del saber moderno), 1985, pp. 260-278.

### **Otras fuentes**

Cineteca Nacional, México.

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hemeroteca Nacional, México.

---

## **Notes**

1 Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano, 1920-1937*, vol. II, México, Conaculta/Imcine/UdeG/Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1992, p. 188.

2 *Ibid.*, pp. 188-189.

3 En el México de los años treinta, cuarenta y la primera mitad de los cincuenta del siglo XX, la imagen femenina queda circunscrita a la naciente cultura de masas bajo los establecimientos del capital extranjero, compañías de radio y grabadoras, modernización de la ciudad, alumbrado público, etcétera; todo con fines comerciales, lo que comienza a cambiar la fisonomía y las maneras de asumir la corporeidad en la ciudad desde la década de 1930. Pierre Alain Baud, *Una danza tan ansiada; la danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Primera edición, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 70.

4 Walter Benjamín, « La obra de arte en su época de reproducibilidad técnica », en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 28.

5 *El cine gráfico*, « Los temas tabú y el cine », *Revista El cine gráfico*, 1938, p. 70.

6 *Idem.*

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, p. 214.

10 *Idem.*

11 Rogelio Agrasánchez Jr., *Bellezas del cine mexicano*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez, 2001, p. 122.

12 Para ampliar la información sobre el tema, véase el texto de Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente, *En brazos de la mujer fetiche*, España, Ediciones Destino, 2003, p. 16.

13 Jean Chavaliere y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1969, p. 444.

14 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.

15 David Ramón, *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 28.

16 Lucía Etxebarria y Sonia Núñez Puente, *op. cit.*, p. 28.

17 *Idem.*

18 *Ibid.*, p. 29.

19 *Ibid.*, p. 35.

20 Mario Perinola afirma que si la seducción es el triunfo de las apariencias, el *fetichismo* lo es del artífice, de lo artificial, y agrega que « ...de la misma forma que todo puede convertirse en fetiche, puede dejar de serlo ». 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. *Ibid.*, p. 28.

21 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, etcétera. Sin embargo, para propósito de nuestro estudio sobre la narrativa del cuerpo sólo nos detendremos en la imagen de la mujer. Ver Rogelio Agrasánchez Jr. y Charles Ramírez Berg, *Carteles de la época de oro del cine mexicano*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez/Universidad de Guadalajara, 1998, pp. 29-30.

22 Margarita Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, Primera edición, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, p. 106.

23 *Ibid.*, p. 107.

24 *Ibid.*, p. 108.

25 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 cine. 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. Al respecto véase Anne Marie Thibault-Laulan, « Imagen y lenguaje », en Bernard Pottier (Dir.), *El lenguaje. Desde Ferdinand de Saussure a Noam Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, semiología, etc.*, España, Ediciones Mensajero (Colección Diccionarios del saber moderno), 1985, p. 267.

26 *Ibid.*, p. 269.

27 En la *categoría*, Helena Beristaín, « 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* y la construcción idealizada del paradigma. Ver Helena Beristaín, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p. 90.

28 Bajo esta idea de *construcción paradigmática* a través de propiedades sobre un mismo eje, Noam Chomsky en *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. Noam Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970, p. 79.

---

## **Pour citer cet article**

### *Référence électronique*

Jesús Alberto Cabañas Osorio, « La cabaretera del cine mexicano en los procesos de promoción y venta 1931-1950 », *Amerika* [En ligne], 7 | 2012, mis en ligne le 21 décembre 2012, Consulté le 04 janvier 2013. URL : <http://amerika.revues.org/3558> ; DOI : 10.4000/amerika.3558

---

## **Auteur**

Jesús Alberto Cabañas Osorio  
Universidad Iberoamericana Ciudad de México  
[jesus.cabanass@ibero.mx](mailto:jesus.cabanass@ibero.mx)  
[gromena15@hotmail.com](mailto:gromena15@hotmail.com)

---

## **Droits d'auteur**

© Tous droits réservés