

poráneos a una estética de la libertad, María Noel Lapoujade, nos entrega una aguda reflexión sobre el espíritu consumista que penetra a la época actual y a sus individuos. En el trabajo observamos, tanto las aristas filosóficas en estricto sentido, como sus aproximaciones estéticas a manera de antítesis del consumismo voraz y sus repercusiones en el ser social. Es relevante mencionar en la exposición, el torrente de signos y significados trasmutados en metáforas e imágenes, como principio de una liberación sensible y libertad humana. Un ensayo que nos coloca frente a la contracción del espíritu consumista de la época y una propuesta de salida de ese modo de prisión del individuo inmerso en nuestra actualidad inmediata.

12

Por último el número incluye una reseña de Joaquín Labarthe Cabrera sobre el libro "Las leyes del querer" de Carlos Monsiváis en el que a través de esta crónica — ensayo se nos lleva a un recorrido por la "época de oro" del cine nacional mediante la vida y filmografía de Pedro Infante, cuya relevancia crea una mirada paralela y sociológica al cine de la época.

La construcción del paradigma corporal en la llamada *mujer fatal* del cine mexicano

J. Alberto Cabañas O.

En este ensayo se analiza el cine de los años cuarenta, concretamente, en el período de las películas llamadas de *rumberas* o *mujeres fatales* del cine mexicano. En el artículo la aproximación a la forma y contenido de la imagen y al desarrollo del capitalismo en México, revelan en el cine de la época, un *pensamiento mecanicista y mercantilizado* en la manera de construir la imagen femenina cinematográfica. Un pensamiento como consecuencia de un modelo de mercado que propicia la producción de esquemas, fetiches y paradigmas corporales femeninos a través de la cosificación de la imagen.

13

PALABRAS CLAVE: mujer fatal, paradigma, esquema corporal, cosificación, imagen cinematográfica.

1. LOS INICIOS: LA CONFIGURACIÓN FEMENINA 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 económico 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 quehaceres y productos artísticos para el fortalecimiento del Estado mexicano.

14

Esta apertura al modelo económico 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 al estilo norteamericano.¹ 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, se desenvuelven en sus formas de producción y temática, bajo el nuevo modelo mercantil en vías de consolidación en México.

Con *Santa* (1931), inicia la formación de una industria productora. En la formación de la empresa, comenta García Riera, sobresalen dos claros propósitos. Primero, consolidar el cine nacional con un perfil comercial,² 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 difusión masiva. Aspectos vinculados a la realización y producción del filme. Una industria que inicia con equipo traído de los Estados Unidos para la filmación de *Santa* en el año de 1931.³

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 a la corporeidad femenina y la proliferación de una cultura mercantil.⁴ Lo mismo que las revistas, canciones, festejos,

¹ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Vol. II, pág. 188.

² Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. Edición en CD ROM actualizada al 2002. CONACULTA-Cinéctica Nacional.

³ Emilio García Riera, *Op. cit.*, Vol. II, pp. 188-189.

⁴ 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

15

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.⁵ Expresiones que con la irrupción de las clases bajas y medias urbanas al poder de compra creciente, se introducen paulatinamente en la internacionalización mercantil que rápidamente se desarrolla en la promoción de todo tipo de artículos para el consumo de la sociedad a nivel masivo.⁶

En este contexto, la representación y narrativa corporal de la llamada *mujer fatal del cine mexicano*, surge y se desarrolla bajo esta dinámica de mercado que promueve su imagen en cobertura amplia. Una relación que a la vez que expresa contenidos estéticos y sociales desde la película, también abre una relación funcional de compraventa que involucra nuevos significados sobre la exhibición del cuerpo desde el cine. Pues en

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 Orienrales 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. William sugiere que el gusto por los cuerpos robustos todavía es vigente en" 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. 231

⁵ 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 consituyen 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*. Universidad Autónoma Metropolitana. Pág. 70.

⁶ *Ibidem*, pág. 72.

la exhibición y distribución cinematográfica se incluyen historias sobre la mujer mexicana y sus infortunios, pero también revela la promoción sensual del cuerpo femenino y sus mensajes publicitarios para su consumo como mercancías.

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 promoción y consumo. Desde el filme hasta el cartel publicitario, así como la estructura dramática y la figura femenina quedarán inscritas las imágenes en una novedosa relación entre expresión artística cinematográfica, su distribución y su difusión masiva.

16

En el proceso de mercado deja al descubierto que el cine como documento artístico queda vinculado a la mercadotecnia y a los efectos publicitarios. Aspectos que al igual que Walter Benjamín en sus reflexiones sobre el cine en la era de su *reproductibilidad* en serie, ya prefiguraban como un modo de banalización de lo artístico.⁷ Pues como escribe Benjamín "...la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual"⁸ 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,⁹ así como cuerpo femenino y comunicación de masas comienzan

⁷ 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.

⁸ *Ibidem*, pág. 27.

⁹ Benjamín reflexiona sobre estos procesos en el cine y dice que la reproductibilidad no

a entablar novedosos vínculos y mensajes; una relación que otorga un carácter esquemático y paradigmático a la mujer en el cine y su imagen. En estos mecanismos de promoción y venta, la representación expone tanto una apertura cosmopolita del cuerpo en torno a temáticas sobre sexualidad y sensualidad en el ámbito público como la repetición cada vez más esquemática de las estructuras dramáticas de los filmes para su sencillo consumo.

En el cine mexicano, el proceso de representación femenina a la vez que comienza su dinámica de cobertura y promoción, también empieza a nutrirse de las concepciones estadounidenses con respecto a la publicidad masiva. La asimilación social en relación a la figura y la belleza para su exhibición pública, permiten una apertura del cuerpo en el nivel social, pero también contribuyen a la *desdramatización trágica* de su imagen, para convertirla, a la vez que cosmopolita, más seductora y libre para su impacto visual. En este contexto las revistas especializadas de la época también dan cuenta de ello.

17

En un artículo del año de 1938 la revista *Cine Gráfico*¹⁰ 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",

"...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" *Ibidem*, pág. 28.

¹⁰ *Revista Cine Gráfico Los temas tabú y el cine*, pág. 70 1938.

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.¹¹

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".¹² "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."¹³

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 su moral católica y conservadora a la vez que cosmopolitas, ello, aún sin perder su aureola de pecaminosas como parte relevante de la representación cinematográfica.

¹¹ *Ibidem.* pág. 70.

¹² *Ibidem.* pág. 70.

¹³ *Ibidem.* pág. 70.

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.¹⁴ 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.¹⁵

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.

¹⁴ *Revista Cine Gráfico*. Rubinstein, Helena "El embellecimiento de la mujer, el lirio debe ser dorado con individualidad y arte" 1938, pág. 214.

¹⁵ *Ibidem.* pág. 214.

gráficas 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)¹⁶

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 *Perversa* (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 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.¹⁷ Aspectos que sobresalen también en cintas como *Calabacitas tiernas* ¡Ay que re chulas

(*bonitas*) *piernas!* (1948) de Gilberto Martínez Solares, *En cada puerto un amor* (1948) de Ernesto Cortázar, *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta o *Qué rico mambo* (1951) de Jaime Salvador.

En *Perversa* (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 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 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 iucitados 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), *Cabaret Shangai* ((1949) o *Perdición de mujeres* (1950) las tres 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 corporales y estas aparecen como un nuevo signo de lo moderno que también se vincula a la industria cinematográfica. Las películas de la mujer fatal

¹⁶ *Ibidem*, pág. 214.

¹⁷ Agrasánchez J R., Rogelio. *En Bellezas del cine mexicano*. Ediciones Agrasánchez México 2001. pág. 122.

participan en la consolidación del mensaje corporal dirigido a grandes contingentes de la población.

22 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 representación femenina 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 publicitaria y 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 térmi-

nos 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.¹⁸

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"¹⁹ 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.²⁰

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 esos *relatos subterráneos*, también conduce a otras formas de tratamiento en la imagen de la mujer. 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 estudiamos.

2. FETICHISMO Y COSIFICACIÓN DE UNA IMAGEN

El *fetichismo*²¹ 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 cosas particulares de un individuo hombre o mujer. Sin embargo, para este trabajo, lo destacaremos solo

¹⁸ Cordero Reiman, Karen. "Síntomas Culturales. Cuerpos del siglo xx en México", pág. 89.

¹⁹ *Ibidem.* pág. 90.

²⁰ *Ibidem.* pág. 90.

²¹ 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

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 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 también llamada cabaretera, tanto en la publicidad como en las estructuras dramáticas del filme y sus contenidos humanos.

24 En el cine que revisamos, la *construcción fetichista* aparece como una selección arbitraria de partes o en el conjunto de la figura, a la vez que como un proceso de exposición corporal recurrente del director. Así, en la composición del 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 y el resultado final de la imagen. Estos modos de *representación recurrente*, comenzamos a observarlos con mayor énfasis en los filmes de la segunda mitad de la década de los cuarenta: *Barrio de pasiones* (1947) de Adolfo Fernández,

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 fetiche*, de Etxebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia.. Ediciones Destino. Barcelona España, año 2003, pág. 16.

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.

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*²² para el espectador, no sólo 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.²³ 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, del encuadre o la composición del cuerpo en su conjunto. En el tratamiento corporal de los filmes que referimos, este proceso descriptivo del cuerpo, subraya enfáticamente las partes

25

²² 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 a sí 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 Chavaler y Alain Gheerbrant, "Diccionario de los símbolos", Ed. Herder, 2ª edición, 1986, pág. 444.

²³ 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.

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 representar al cuerpo.

26 En la película *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, la protagonista, es una bailarina erótica,²⁴ 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 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".²⁵

En *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales, la corporeidad en 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 estas cintas, como en un número considerable de ellas, observamos el desarrollo de este modo de fetichismo corporal en la imagen a través de la puesta en escena. De tal forma que la representación

²⁴ 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.

²⁵ Ramón David. *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989, pág. 28.

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."²⁶

En el tratamiento cinematográfico aparece el *cuerpo fétiche*, 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 *cuerpo fétiche* 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.²⁷ 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.²⁸

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 femenino que revisamos, también comienzan a reiterar y esquematizar las estructuras melodramáticas y las maneras de exponerlas en la imagen.

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 gradualmente las historias. El proceso trae como resultado aspectos relevantes. Por un lado la reducción de un número de signos en torno a la valoración del cuerpo femenino, que como vemos, también aparece como consecuencia de una relación cine mercancía y segundo; como una

²⁶ *Ibidem*, pág. 28.

²⁷ *Ibidem*, pág. 28.

²⁸ *Ibidem*, pág. 28.

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, características de los personajes y signos corporales.²⁹ Pues los términos aparecen con ambigüedad y sugieren hacer converger múltiples factores en un solo personaje.

Como otro aspecto relevante en esta dinámica mercantil del cuerpo femenino en el cine, está el concepto del *cuerpo fétiche* 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*.³⁰ El acto se comporta como la reducción de lo humano a utilidad susceptible de resignificación sexual 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.³¹ Como lo veíamos más arriba, una cadera en movimiento se puede convertir en *promesa de satisfacción* sexual a través de la manipulación del plano, ello, siguiendo las referencias de la satisfacción visual que genera la imagen.

En la representación y narrativa cinematográfica que analizamos, los significados del cuerpo quedan regularmente asociados a un modo de *erotismo maligno* o de *seducción enfermiza* en la mujer. Son y constituyen signos y símbolos de rasgos de violencia o delincuencia, entre otros significados que el cine recrea del orden social. Atmósferas nocturnas del México de noche de la época, pero creadas, reguladas y consumidas por los contenidos culturales del hombre.³²

²⁹ 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*.

³⁰ Ramón David, *Op. cit.* pág. 35.

³¹ *Ibidem*, pág. 35.

³² 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 si 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 fétiche, puede dejar

Como consecuencia de este *tratamiento fetichista*, como un segundo aspecto aparece la *cosificación*³³ de la imagen femenina. El tratamiento lo observamos en las últimas películas del género de mediados de los años cincuenta, en donde destaca la narrativa meramente como medio de exhibición corporal para alcanzar fines definidos: su valoración sexual y erótica y la promoción del cuerpo en el nivel masivo para su consumo

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. *Op. Cit.* "En busca de la mujer fétiche", pág. 28.

³³ 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 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 rendencia 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. *Ibidem*, págs. 29-30.

visual y mercantil. Aspectos que sobresalen en filmes como *La diosa de Tahití* (1952) y *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 del gradual aumento de la exhibición del cuerpo en la imagen.³⁴ 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 voluptuoso y evocaciones fantásticas. Cuyos resultados en las estructuras dramáticas de los filmes, provocan la repetición de historias de manera esquemática, y el cuerpo femenino predomina en la exposición como soporte de contenido y mensaje sensual del filme.

Aspectos que sobresalen 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 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.

Recapitulando, podemos decir que el tratamiento de objeto mercancía asociado al cuerpo femenino, es el que necesariamente nos remite a dos

³⁴ 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.

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 esa figura, como sustitución o desplazamiento progresivo del tratamiento artístico original al producto mercantil. Es decir, paulatinamente la representación artística y cinematográfica de vidas humanas va desapareciendo.³⁵ Así el hecho de personificar al esquema femenino 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 carteles³⁶ cinematográficos de la época, 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

³⁵ 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 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.

³⁶ 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

Gout,³⁷ 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, igualmente brillante y abierta en dos secciones 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. 1) 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 que va de las manos hasta los pies. La pose

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.

³⁷ Una joven Margarita es seducida por el pianista Luís 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 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.



FIG. 1. Cartel publicitario de la película *Coqueta* (1949) de Fernando A. Rivero. La representación muestra al cuerpo casi desnudo de la cabaretera, sólo 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. La pose acentúa los volúmenes de la cadera como primer foco de atención, 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, trasgresión, baile y centros nocturnos.



FIG. 2. 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.

destaca los volúmenes de la cadera en primer plano, exposición que parece darle movimiento a la máscara de diablo que trae en el pubis la bailarina.

En el cartel de *Amor perdido* (1950) de Miguel Morayta, (Fig. 2) 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.³⁸

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 trasgresión. Las mujeres aparecen como seres complacientes al servicio del espectador o su clientela, o captadas en alguna escena fuerte de la película. 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) y *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout (Fig.3) y *Camino al infierno* (1950) de Miguel Morayta.

En estos carteles, el tratamiento de la protagonista y su historia se ve reemplazado 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 son generar expectativas y hábitos de consumo homogéneos para su espectador. El

³⁸ 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 él quiere regenerarse para merecerla. La amante de él consigue que él 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.

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 permear la cultura occidental, y que encuentra su terreno idóneo en las clases medias, es una realidad compatible con el ascetismo hedonista que ejerce."³⁹ 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".⁴⁰

36 Siguiendo la reflexión de Baz, observamos que la publicidad de la mujer en el cartel se torna en un producto atractivo, ágil y colorido, capaz de desencadenar los reflejos interiores de placer humano.⁴¹ En ellos se expone la trasgresión como parte de las pasiones humanas y el amor carnal muy apartado de las lecciones morales de la sociedad. Un claro ejemplo de ello lo vemos en el cartel de la película *Sensualidad* (1950) de Alberto Gout, (Fig. 3)

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.

³⁹ Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. Universidad Autónoma Metropolitana 1ª Ed, 1996, pág. 106.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 107.

⁴¹ *Ibidem*, pág. 108.



37 FIG. 3. 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 homogéneos 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.

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 el filme, bajo un esquema estereotipado sobre la reducción de contenidos humanos de la llamada *mujer fatal*.

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 exuberancias de atributos corporales, sean éstas 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, muy alejados de la moral social y austeridad cristiana de la sociedad mexicana. Aspectos reemplazados por 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 sensual y sexual. Incluso, en carteles como en las películas *Sensualidad* 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 y la fiesta de los sentidos a través de evocaciones en la representación del cuerpo.

En *Casa de perdición*⁴² (Fig. 4) 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



FIG. 4. Cartel publicitario de la película *Casa de Perdición* (1954) de Ramón Pereda. En la imagen María Antonieta Pons aparece de cuerpo completo. Es la imagen de la *caída* femenina convertida en imagen, 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.

⁴² 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.

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 propone 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.

En carteles de películas como *Pérdida* (1949) de 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 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 esquemática y como principio y proceso *paradigmático* de la mujer y la noche.

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 éste 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 marea 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 a Ernesto. Bárbara muere en brazos de éste.

3. ESQUEMATIZACIÓN Y PARADIGMA DE LA LLAMADA MUJER FATAL MEXICANA

En el proceso de *esquematar*⁴³ los signos corporales que prevalecen e integran el lenguaje corporal se constituyen en *paradigma*.⁴⁴ Estas son formas de reducción de contenidos femeninos a través de relatos visuales

⁴³ Bajo la idea de *esquemización* o *esquema*, se articulan múltiples procesos en la representación y la narrativa cinematográfica. En estos procesos, la *esquemización* como fenómeno de reducción de la figura femenina aparece como *representación simplificada*. Una abstracción de un hecho u objeto. 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 también, el proceso de *esquematar* aparece como un acto insistente y novedoso de *comunicación masiva* que se desarrolla rápidamente en la época.

En la conformación del género cinematográfico se va *esquemizando* la exposición, desarrollo, clímax y final para ser reconocibles fácilmente en la película. Es decir, se *esquemiza* 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. Aquí la publicidad, a través de la repetición de estructuras para la venta inicia el proceso de simplificación de la figura en la promoción del filme a través del cartel. Es decir, simplifica la imagen femenina en sus contenidos estéticos y humanos a producto cinematográfico y publicitario. 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 *esquematar* 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: El lenguaje. Desde Saussure a Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, Semiología*. Ediciones Mensajero, España, 1985, pág. 267.

⁴⁴ En la idea de *paradigma corporal* vemos 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* del cine que estudiamos.

esquemáticos,⁴⁵ 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, *Amor vendido* (1950) y *Pasionaria* (1951) de Joaquín Pardavé o *Ambiciosa* (1952) de Ernesto Cortázar.⁴⁶ De esta última cinta destaca la enfermedad asociada a la danza, los crímenes, y la felicidad convencional de la protagonista como reivindicación social.

Así, *esquematar* aparece como sinónimo de abstraer mediante signos físicos y actitudes *recodificables* para lo que son característicos en las

42

⁴⁵ Como lo analizamos, en el cartel publicitario de las películas en cuestión, la publicidad recurre a la representación de lo genético en donde su dominante tiene que ver con la reducción de expresiones corporales y gestos de la personalidad. 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 van *esquematisando* la representación y narrativa corporal femenina. 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 sencillos 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 comporra 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.

⁴⁶ 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.

estructuras melodramáticas de los filmes:⁴⁷ 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 inteligibles que delimiten sus contornos visuales en el cine, la publicidad y el consumo, para dar paso a la conformación del *paradigma*.⁴⁸ 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 historias femeninas al paradigma genérico de la llamada *mujer fatal del cine mexicana*. Un paradigma que también se comporta como una construcción cinematográfica idealizada.

La construcción de lo femenino se verifica a través de un número reducido de *categorías corporales*⁴⁹ que en el desarrollo del género y a través

43

⁴⁷ Diccionario del saber moderno, *Op. cit.*, pág. 267.

⁴⁸ 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 de 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*.

⁴⁹ El género cinematográfico de la *mujer fatal* 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 utilizamos como un elemento ordenador fundamental que evidencia el desarrollo y la articulación del género a través de 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 sentido cada una de las categorías que destacamos corresponde a una topología sobre el cuerpo: su conducta, su apariencia, su presencia, su erotismo, etc. Así vemos que en la exposición aparece en cada filme una condición del cuerpo que nos sirve como regla básica para

de diversos filmes, se sintetizan en un número reducido de categorías para conformar la *construcción paradigmática*.⁵⁰

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 sencillo.

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 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 años 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 estas películas observamos una construcción que se verifica mediante el *eje paradigmático* y que se entrelaza con el mito histórico decimonónico 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 vemos, 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 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, así como desde la

su interpretación en la época referida, a fin de hacer posible la comprensión a través de signos corporales. En este contexto, la *categoría*, como analiza Helena Beristáin "identifica las partes de un discurso agrupándolas acumulativamente sobre un *eje paradigmático*". Para nuestro caso la narración y representación corporal de este eje está en relación con el mito histórico de la *femme fatale* que mantiene un paralelismo significativo con la *mujer nocturna* que analizamos y, como construcción idealizada de un paradigma de mujer en el cine.

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 una catálago 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 considerando distintas referencias históricas sobre los significados del cuerpo, pero básicamente desde los significados de mujeres de la vida nocturna expuestas por el cine. Obras cinematográficas imbuidas en la cultura de la época, en el periodo señalado y su representación y análisis en las películas referidas. En Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, octava edición, 5ª. reimpresión, 2004. México. D.F., pág. 90.

⁵⁰ 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 selecciona sus componentes sobre la idea de cuerpo femenino que converge en el cine para conformar al *paradigma*. En Noam Chomsky, *op. cit.*, pág. 79.

representación y la narrativa corporal masculina, así de como producción simbólica en la comunicación de masas que motiva y promueve desde la imagen los aspectos históricos, políticos, económicos y sociales que articulan la época.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- 46 Agrasánchez J R., Rogelio. *En Bellezas del cine mexicano*. Ediciones Agrasánchez México 2001
- Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. Universidad Autónoma
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, octava edición, 5ª reimpresión, 2004. México. D.F.
- Bernal, Michael. *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Editorial Paidós, Técnicas y lenguajes corporales, Nº 8, Barcelona España, 1994.
- Cordero Reiman, Karen. "Síntomas Culturales. Cuerpos del siglo xx en México", *op. cit.* pág. 89
- Chavalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder, 2ª edición. 1986
- Chomsky, Noam. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Madrid. Aguilar. 1970
- Diccionario del saber moderno: El lenguaje. Desde Saussure a Chomsky. Estructuralismo, gramática generativa, Semiología*. Ediciones Mensajero, España, 1985
- Etzebarria, Lucía y Núñez Puente, Sonia. *En brazos de la mujer fetiche*. Ediciones Destino. Barcelona España, año, 2003
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. México, 1985.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 118. Nuevos ensayos de lingüística general
- 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
- Ramón, David. *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1989.
- Modelos de cuerpo y psicología estética*. Editorial. Paidós. Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales. Primera Ed. 1984. pág. 16.

Del *still* a la historia...

La imagen de ficción como apuntes para una perspectiva sociocultural

Alejandra Gómez

El uso de la fotografía o *stills* de las películas se convirtió en una característica del fenómeno publicitario del cine norteamericano de inicios del siglo xx que se forja como un relato visual significativo.

Las imágenes son los anuncios para las publicaciones americanas especializadas en divulgar todo lo que sucedía en el medio cinematográfico, en las cuales, no sólo se hablaba de las películas, sino también de los temas sociales que se generaban a partir de las temáticas tratadas, también se hablaba del teatro y de la literatura.

En una época en la que la técnica era una novedad, estos adelantos eran mostrados asimismo en dichas revistas, como la utilización de proyectores específicos, cámaras, locaciones, etc.

PALABRAS CLAVE: fotografía o still, imagen, semiología, historia, cine y cartel.

Entre las publicaciones de mayor difusión tenemos: *Biograph Bulletins* [(*Biograph*), 1908-1913 Nueva York, período en el que la compañía productora fue dirigida por David Wark Griffith], *Moving Picture World and View Photographer* [(*MPW*), Nueva York, 1907-1915], *Moving Picture News* [(*MPN*) Nueva York, 1911-1912], *Motography. The Motion Picture Trade Journal* [(*Motography*) Chicago, 1913-1918], *The Nickelodeon* (Chicago, Vol. I 1909-1910), *The Photoplay Magazine* [(*Photoplay*) 1912-1914], *Reel Life. A Weekly Magazine of Kinetic Drama and Literature* [(*Reel Life*) Nueva York, 1913], *The Motion Picture Story Magazine* [(*MPSM*) Nueva York 1911] y *The New York Dramatic Mirror* [(*NYDM*) Nueva York, 1911-1915].¹

¹ Las imágenes de las que hablo, fueron obtenidas de estas revistas en la Biblioteca del