

El exotismo en el cuerpo

Un estudio de interpretación de lo corporal
en la llamada cabaretera o mujer fatal del cine mexicano

*Jesús Alberto Cabañas Osorio**

Resumen

En las películas de cabareteras del cine mexicano que analizaremos, el planteamiento en imágenes aparece como experiencia de seducción y deseo, de pecado y de transgresión en las estructuras dramáticas de los filmes. Un planteamiento que en términos generales, toma el cuerpo femenino como soporte del filme y como terreno de convergencia y significación para construir un modo de exotismo corporal. En este contexto, esta estética cinematográfica y la configuración de su forma plástica, prefiguran el cuerpo de la mujer como eje narrativo en más de doscientas películas sobre el tema de la prostituta-cabaretera de la ciudad de México en las décadas de 1930, 1940 y 1950, para exponerla como experiencia de exotismo llevado al cuerpo.

Palabras clave: cabaretera, cuerpo, exotismo, transgresión, seducción.

Abstract

The construction of the exotic body in the call fatal woman of the Mexican cinema. In the cinematographic sort of the Mexican *woman fatal* that we will analyze, the exposition in images appears as experience of seduction and desire, sin and transgression in the dramatic structures of films. An exposition that in general terms, takes to the feminine body like support from the film and land from convergence and meaning to construct a way of egotism in the

* Doctor y maestro en historia del arte con especialidad en cine por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

body. An aesthetic one of the Mexican cinema of the Thirties, forty and fifty, in where the plastic form prefigure to the body of the woman like narrative axis in more than two hundred films on the subject of the prostitute-cabaret entertainer of nocturnal centers of the city of Mexico.

Key words: cabaretera, body, exoticism, transgression, seduction.

En las películas de cabareteras del cine mexicano, el planteamiento en imágenes aparece como experiencia de seducción y deseo, de pecado y de transgresión en sus estructuras dramáticas. Un planteamiento que toma el cuerpo femenino como soporte del filme y como terreno de convergencia y significación para construir un modo de exotismo corporal. Esta estética cinematográfica y la configuración de su forma plástica, prefiguran el cuerpo de la mujer como eje narrativo en más de doscientas películas sobre el tema de la prostituta-cabaretera de la ciudad de México en las décadas de 1930, 1940 y 1950, para exponerla como experiencia de exotismo llevado al cuerpo.

En este cine, la significación de la imagen femenina y sus estructuras melodramáticas, por medio del cuerpo que baila, podemos observar que la figura se torna en un símbolo que se eleva por encima del significado protagónico que las películas nos obligan a reconocer. Es decir, que lo corporal femenino aparece como formas de tensión y movimiento, de diseños sensuales y sentimientos de placer imaginados, así como usos del espacio, tiempo, sonido e indumentarias, utilerías y escenografías que revisten y movilizan el signo corporal en la imagen. Una significación que nace en el cuerpo y que se extiende a lo largo de estos filmes también denominados “de rumberas”.

Estas mujeres “pecadoras”, a partir de sus actos y apariencias, son expuestas como idealización novelada que reivindica de forma implícita y explícita la seducción y el erotismo, pues desde el poder del cuerpo y su imagen es que la estructura dramática reelabora el significado del filme.¹ En este cine, las figuras femeninas aparecen como cuerpos

¹ La *seducción* en la mujer de cabaret de las películas mexicanas de las décadas de 1940 y 1950 se tornará en una categoría corporal que otorgará, en el terreno de la representación

perturbadores y pecadores en términos de la religión cristiana que prevalece en México en la primera mitad del siglo xx. Esta doctrina caracteriza las concepciones de cuerpo con sus significados sobre el bien y el mal, al igual que lo hacen las culturas que siguen el catolicismo. La *seducción* en el cuerpo femenino como categoría de lo exótico en la imagen corresponde a las estrategias del diablo según las concepciones católicas, pues la seducción, como analiza Baudrillard, aparece como un poder ilusorio que remite al artificio del mundo. Un artificio que no es del orden de la naturaleza, sino de la apariencia, nunca del orden de la energía, sino del signo y el ritual. Baudrillard escribe que la *seducción* vela por destruir el orden de Dios aun cuando éste fuese el de la producción o el deseo (Baudrillard, 1989:11-15).

Las formas plásticas del cuerpo en la cabaretera del cine aparecen como imágenes corporales en interacción con el bien y el mal teológico, como principios somáticos de una ilusión trazada por el cuerpo en movimiento de las bailarinas que habitan las noches y los cabarets del cine mexicano. En gran número de filmes, cuerpo, danza e imagen no aparecen como sustitutos de una existencia melodramática, sino como otra existencia polisémica en sí misma. Así, lo trascendente del símbolo en la cabaretera y su cuerpo, su imagen y su significado erótico y seductor, descansa, como dijera Georg Gadamer, en el juego de mostración y ocultamiento, en el que lo simbólico es la capacidad de representar lo universal en lo particular; es decir, el orden del bien y el mal ligado al cuerpo, en donde el signo, a través del fragmento corporal en la imagen, se vuelve posible. En la representación artística, y para nuestro caso en la filmografía que revisamos, reconocer la fugacidad del movimiento y su imagen en el cuerpo es captar de golpe la permanencia en lo fugitivo (Gadamer, 1991:83).

En este juego de mostración y ocultamiento que sugiere Gadamer, las estructuras significativas de los filmes exhiben un modo de libertad sensual que se aleja de la angustia católica, pues es ahí precisa-

y las narrativas corporales del cine, la máxima fortaleza física, psicológica y simbólica a la cabaretera, aspectos de la puesta en escena que la llevarán al estatus de mujer transgresora y fatal del cine mexicano. En este contexto y para nuestra cultura, siguiendo las reflexiones de Jean Baudrillard, primeramente mencionaremos que la *seducción* en términos religiosos, también pertenece a las esferas del mal en los conceptos teológicos (Baudrillard, 1989:9).

mente en donde las cabareteras son desinhibidas, libres y sin culpas teológicas. La narrativa cinematográfica convertirá estos aspectos en transgresión y pecado en un contexto social y moral que permea la primera mitad del siglo XX en México; etapa que, como observamos, se aferra a una conducta de inmovilidad de los sentidos por medio de las expresiones y jerarquías de los segmentos corporales y de su valor codificado en la cultura.

Así, en las películas mexicanas vemos imágenes, movimientos y gestos corporales que reflejan sumisiones y subversiones, choques y coaliciones culturales arraigadas en los usos y costumbres del cuerpo femenino, que se constituye como trasgresor por medio de un modo de *exotismo corporal*. Estos aspectos tienen resonancias paganas y también se asocian con la sexualidad social y divina expuesta en la pantalla.

La representación codifica el cuerpo femenino bajo las ideas de libertinaje, prostitución, erotismo y seducción; esta representación y narrativa se convierten paulatinamente en un sincretismo cultural que el cine adopta en la prostituta y cabaretera, pero también bajo un concepto clave para la convergencia de lo corporal exótico y cinético: el de la *rumbera*. Este término se utiliza para subrayar a la cabaretera, sus bailes tropicales y danzas de origen afrocaribeño, cuyo soporte directo, como elemento de transgresión, queda expresado por el cuerpo semidesnudo y el movimiento sinuoso y ondulante, percutido y evocativo. En las películas que revisamos, las danzas focalizan sus impulsos motores en caderas, piernas y torsos a ras de suelo; al estilo negroide, muy similar al ritual y el trance visto como pecaminoso por la moral católica.²

² Sobre estos aspectos de lo corporal femenino, Baudrillard menciona que la *seducción* como categoría de lo corporal “no puede interpretarse en términos de relaciones psíquicas ni en términos de represión o de inconsciente pues escapa a la rigidez de las estructuras del psicoanálisis, sino en términos de juego y representación, de desafío y de relaciones duales, así como de estrategias de las apariencias. Un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino sino lo que seduce a lo masculino” (Baudrillard, 1989:15).



Fotografía 1. *Aventurera* (1949) de Alberto Gout. En la imagen Elena (Ninón Sevilla), mujer de 18 años violada y vendida a un cabaret. En esta imagen se aprecia la carga subversiva del cuerpo en la danza, como un modo de seducir al hombre bajo un juego de apariencias construidas entre el gesto corporal y la imagen de posesión que sugiere el cuerpo. En la coreografía, la bailarina expresa con las contorsiones de manos, caderas y torso, el contenido temático de la danza: la venta y compra de esclavas para hombres en un mercado persa.

El género cinematográfico pone de relieve tales aspectos en películas como *Noches de perdición* (1951) de José Díaz Morales, *El sindicato del crimen* (1953) de Juan Orol o *Aventurera* (1949) de Alberto Gout (fotografía 1), entre otras. En estas cintas de cabaret, el cuerpo que baila, con sus movimientos rítmicos y sensuales ocupa todo el cuadro, la cámara queda inmóvil y es la cabaretera la que con sus despliegues corporales y coreografías propone la composición y el encuadre, el movimiento de la cámara o los segmentos corporales a cosificar o convertir en fetiche público. También se hace evidente que las rumberas aluden a una imagen de mujeres criollas con rasgos y actitudes del trópico: una imagen revestida entre plumas, alas, movimiento rítmico y cadencioso. Signos coloridos se adhieren al cuerpo para generar múltiples sentidos. Esta asociación de cuerpo, movi-

miento, plumas y danza, la observamos en películas como *Conozco a los dos* (1948) de Gilberto Martínez Solares, en donde la cabaretera (Amalia Aguilar) trae en la cabeza un gran tocado de plumas blancas como adorno. En la cinta *Al son del mambo* (1950) de Chano Urueta, prácticamente todas las bailarinas que aparecen en la coreografía, y que acompañan a la protagonista, salen con tocados de plumas blancas, semidesnudas y con actitudes graciosas y provocativas en la danza que realizan. En *Pervertida* (1945) de José Díaz Morales, la cabaretera Amalia Aguilar muestra como parte de su vestimenta un *tocado* de plumas blancas y anchas que le da una pincelada de inmaterialidad y belleza celestial; todo ello en contraste con el título de la cinta.

Para la década de 1940 en México, este cine configura cuerpos exóticos con los distintos aspectos que conforman la cultura, pues es claro que la danza y la música tropical han invadido la urbe con los ritmos negroides procedentes de Haití, Cuba y sus resonancias con África, en donde la danza tiene que ver siempre con deidades, celebraciones mágicas o las energías cíclicas de la naturaleza y atuendos plumados. Esto lo muestran múltiples cintas como *La mujer del puerto* (1949) de Emilio Gómez Muriel (fotografía 2), *La diosa de Tahití* (1952) y *Cabaret Shanghai* (1949) ambas de Juan Orol, o *La reina del mambo* (1950) de Ramón Pereda.

El atuendo y la imagen corporal se constituyen en modelos corpóreos de sensualidad y seducción por las dinámicas del movimiento. Un modo de *exotismo tropical* que además de construir el cuerpo, también impregna la época por los ritmos afrocaribeños que llegan a México.³

³ Dice Mallarmé: “El exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” (*apud* Praz, 1930); según comentan Gautier y Flaubert, el *exotismo* se transforma y se funde con el sueño de las féminas en un clima de antigüedad bárbara, y donde los más desenfundados deseos pueden desahogarse y las más crueles imaginaciones asumen formas concretas. En este sentido, Praz escribe sobre Cécily, la diabólica criolla de las narraciones de París: “carnosa, esbelta a la vez vigorosa y ágil como pantera, era el modelo encarnado de la sensualidad ardiente que tan sólo se enciende en los fuegos de los trópicos [...] Todos han oído hablar de estas jóvenes de color, por así decirlo, mortales para los europeos: esos vampiros encantadores que embriagando a su víctima con una terrible seducción absorben hasta la última gota de oro sangre [según Gautier, continúa Praz] esa criolla era de la raza de los graciosos vampiros que consumen europeos en tres semanas y lo dejan sin ninguna gota



Fotografía 2. *La mujer del puerto* (1949) de Emilio Gómez Muriel. En la imagen, María Antonieta Pons aparece con una indumentaria revestida de plumas blancas en la cabeza, espalda y cadera.

Un *exotismo* que aparece como convergencia de signos culturales, y se nutre de la cultura negroide, indígena y europea en México. Para finales del siglo XIX y principios del XX la amalgama de ritmos

de oro ni de sangre. Y no le dejan, según nuestra enérgica expresión, más que sus lagrimas para beber, más que su corazón para roer. Así es Cécily... en vez de lanzarse violentamente sobre su presa y soñar sólo, como su semejante, en aniquilar lo más rápidamente una vida y una fortuna más, Cécily, lanzando sobre sus víctimas una mirada magnética, comenzaba a atraer poco a poco a su víctima (Praz, 1996:365-371).

De esta imagen, continúa Praz, se reconoce fácilmente una parte integrante del patrimonio de la mujer fatal. Las mujeres del tipo de Cécily ejercen una acción repentina, una omnipotencia mágica sobre los hombres de sensibilidad brutal. Ellos descubren a estas mujeres a primera vista, las ansían, un poder fatal los atrae hacia ellas y, pronto, las afinidades misteriosas –simpatías magnéticas, sin duda– los encadenan poderosamente a los pies de su monstruoso ideal: ellas pueden aplacar los fuegos impuros que encienden. Esta Cécily no tiene otra función más que provocar la pasión del hombre, lo exaspera con canciones criollas de inflamadas palabras. En este sentido, agrega Praz, la *exotista* afirma con su presencia el mundo de los sentidos y le confiere la vibración de sus sentidos y materializa las épocas remotas y los paisajes lejanos; en ellos se trasfiere la materialización de los deseos. La *exotista* vive intensamente sus sueños y fantasías, y recurre a los estupefacientes en cualquiera de sus modalidades.

de toda índole han inundado las urbes mexicanas y se sintetizaron en el *exotismo corporal de la rumbera*.

En esta mujer nocturna del cine, la transposición de la subjetividad perturbadora se realiza por medio del atuendo, como las plumas, que transmite distintos mensajes en la confección de la imagen. Se hace alusión a un doble sentido: primero, al poder etéreo del cuerpo traducido en belleza moral, y segundo, al poder de la seducción del cuerpo traducido en inmoralidad e instinto. Mientras que la ligereza de las plumas negras evoca perversidad nocturna y malicia, el cuerpo cubierto de plumas claras rememora imágenes sobre la dimensión del vuelo y la claridad de la luz; es decir, evoca la contemplación, la absorción de la inmaterialidad por la belleza y levedad. Asimismo, las plumas aluden, por un lado, a una inmaterialidad graciosa, que en el concepto antropológico se ubica en la elevación de la tierra al cielo (Praz, 1930:69-70), y por otro, las plumas denotan el instinto, pues el foco de atención está dirigido básicamente a las partes bajas del cuerpo.

Así, la *exotista* prefigura, mediante los ritmos petrificados en su cuerpo, un modo de ondulación vertiginosa, como bajo una especie de posesión dionisiaca a la vez que enigmática, sugestiva y elegante. La danza tropical en su cuerpo se convierte en apertura y contrapeso frente a una educación dirigida hacia las restricciones y la inmovilidad. Los elementos de desinhibición, soltura, desnudez, sensualidad, teatralidad y erotismo, son los que desembocarán en la exhibición exótica del cine de cabareteras, rumberas, prostitutas y mujeres pecadoras del cine mexicano.

Bajo este exotismo, el carácter hipnótico y seductor de la danza, la imagen y el atuendo en las cabareteras no pierden su aura del mal, pues están vinculados a algo perturbador. En las películas, la hipnosis que produce la práctica de la danza, como foco intenso de atención, sustituye las formas paganas de antaño, dirigidas al ritual que el europeo llamó “charlatanería”. Formas de terapia y de atracción hacia el cuerpo danzante que oscilan entre las fronteras del ritual, el trance y lo pagano.

Esta articulación de elementos cristianos, folclóricos y extranjeros son los que convierten a la mujer nocturna en una *exotista*. Elementos que recogen, en las décadas de 1940 y 1950, el ideal del cuerpo

femenino por medio del baile tropical con su respectivo tratamiento y conversión en el espectáculo cinematográfico. La danza queda así inscrita como un lenguaje corporal que reacciona a su mundo circundante; la danza del cine de cabaret y la cabaretera se tornan en experiencias concretas de los procesos sociales de la época.

La mujer queda imbuida de *exotismo caribeño* y dramaticidad cristiana. Un exotismo que alude, a través de las estructuras dramáticas de los filmes, a un tipo de erotismo regulado, que no se desenvuelve en extremo, sino que se detiene por los significados de la *culpa* y la idea del bien teológico. En general, en los filmes el exotismo como síntesis corporal se convierte en un canal evocativo que transporta a la figura femenina fuera del contexto real de la época pues sus danzas contienen reminiscencias rituales.

Ellas, en su presencia fílmica, imaginan y corporeizan el pasado negroide. Si los rumores del exotismo expuesto por la cabaretera con su imagen y sus danzas son la alegría, el vigor, el desenfreno, la seducción, la voluptuosidad, la juventud o el sexo, entonces su naturaleza queda inscrita en la encarnación abierta del deseo como impulso primario de vida; como sugiere Praz, una especie de ideal corporal dionisiaco o neoplatónico como ya lo intuía también Nietzsche (Praz, 1930:370). Un ideal de cuerpo sensual que somete la mirada masculina a un tipo de religiosidad carnal, y que toma el cuerpo y su belleza como templo.

Como experiencia y práctica social de su época, necesariamente esta danza tropical, negroide y caribeña con rasgos anglosajones, involucra la creatividad de la bailarina y de su espectador para conformar mensajes. Finalmente esta reminiscencia hecha de movimiento bailado al estilo del mambo, la rumba, el danzón o la conga en su síntesis tropical, se ha enriquecido con identidades culturales y épocas diversas, así como modos de vida de la realidad transitoria de cada sociedad, que convergen en la bailarina tropical.⁴

⁴ Para nuestro propósito es importante destacar que la afluencia de los ritmos negroides con relación a la mujer y su connotación pecaminosa en México se nutre de diversas circunstancias, pues, como apunta Ramos, ya desde las primeras manifestaciones de los africanos en América se ponían de inmediato en evidencia el choque cultural, pues los cuerpos de las negras mostrados desnudos y semidesnudos en los mercados fueron de inmediato deseados por los conquistadores. Las danzas de los negros comenzaban a causar gran conmoción y

En este sentido la cabaretera de nuestra filmografía suministra con su imagen corporal el armazón visual de la historia y la mitología del mexicano; establece el marco erótico narrativo que enlaza concepciones y representaciones que sobresalen por su narrativa corporal: el bien y el mal, desnudez sugerida y lasciva, violaciones, mujeres malas que al bailar renuncian a sus deberes del hogar y la maternidad. Es decir, son mujeres que responden al efecto liberador del impulso sensual y seductor mostrando su cuerpo en movimiento.

Es un exotismo que alude constantemente al cuerpo como base sensual de su existencia (Ramos, 1979:370). Mientras los fundamentos de la cultura católica tienden a la negación del cuerpo a través del misticismo, el exotismo de la mujer tiende, por su propia naturaleza física, a la exteriorización sensual artística (Ramos, 1979:371). En la bailarina-cabaretera, la convergencia de estilos y épocas en sus danzas logra sintetizarse con el espacio-tiempo del momento histórico. Podemos decir que mientras los códigos morales y civilizadores niegan el mundo de los sentidos, la cabaretera los afirma en cada una de sus prácticas y actitudes corporales (Ramos, 1979:372). Ella le confiere su *expresión cinética*, las dinámicas de su cuerpo y sus sentidos al acto de concreción dancística de la época. Es decir, materializa la historia diacrónica y sincrónica, los mitos y los tiempos de las diversas culturas que convergen en su época; el pensamiento y sus concepciones, todo ello queda vinculado a la expresión de su cuerpo. Su *intención motriz* se transfigura en una constelación de fantasías, sueños y apariencias que pugnan por la realización del deseo a través de sus metáforas bailadas y su dinamismo corpóreo.

En la cinta *En carne viva* (1950) de Alberto Gout (fotografía 3), las revelaciones del gesto bailado muestran la perfección y armonía del cuerpo, en el que el ejercicio y la práctica de la danza han tomado un papel preponderante como modelador del espíritu

expectación al ojo poco acostumbrado al movimiento pélvico y estrechos contactos físicos entre los bailadores. Dentro de estas primeras manifestaciones endemoniadas, la *calenda* fue la primera manifestación dancística de los africanos en América; Jean Baptiste Labat, clérigo, ingeniero civil y militar que recorría las indias colonizadas en el siglo XVI dijo así de la *calenda*: “Las posturas y movimientos de esta danza son de lo más deshonesto, opuesta al pudor es esta danza” (Ramos, 1979:15).

y el vigor. Los movimientos medidos y explosivos son expresión del hábil manejo y control de las calidades del tiempo y el espacio. Una dinámica motriz que apunta hacia un control físico y estético del cuerpo.



Fotografía 3. *En carne viva* (1950) de Alberto Gout. En la imagen Rosa Carmina. Como en múltiples representaciones femeninas de la mujer nocturna, la narrativa del cuerpo alude a la liberación y los sentidos; una representación y narrativa exóticas que pueden leerse por la mirada femenina, la coquetería, el cuerpo joven, vigoroso y desinhibido, que en conjunto construyen una aureola seductora y provocativa; una narrativa y representación que se antepone al misticismo de la cultura católica que permea la época.

En contraste con la connotación inmoral de lujuria, liviandad y pecado que conduce a la proliferación dramática del deseo. En general, la danza de las cabareteras no deja traslucir ningún pudor falso, sino la carga provocadora, sensual y erótica que emana de los movimientos rítmicos.

En *Aventurera*, Elena se exhibe con gran soltura y sugiere la prostitución como oficio; en la fiesta de gala, ostenta las piernas, el nacimiento de los pechos, los brazos desnudos; además se hace acompañar de ritmos negroides y perturbadores en contraste con el piano, símbolo de música culta, encima del cual baila.

Contrariamente a la esposa o la madre, el *exotismo* de la mujer nocturna del cine mexicano aparece y se proyecta con toda su fantasía sensual en el presente inmediato y no como proyecto. Su cuerpo queda documentado por la época, o bien la cultura puede documentarse por su cuerpo y, más aún, por los propios mitos de la cultura y su historia. Las danzas son *lecciones de seducción* y energía que se nutren del ambiente cultural de su época: música tropical, rumba, mambo, conga, bolero y clases sociales. Su sensualismo, gestos, poses, danzas y ademanes son un contrasentido al contexto de la teología moral judeocristiana heredada. Parece que, en la danza, se aspira a hacer del cuerpo el mundo ideal y moral a partir de la imagen del placer.

En *Carita de cielo* (1946) de José Díaz Morales, Lupe (Ninón Sevilla) (Ramón, 1989:30); en *Señora tentación* (1947) de José Díaz Morales, en *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, las plumas se constituyen en otro elemento de materialidad e inmaterialidad que construye a esta mujer nocturna.⁵

En la mayoría de cintas en que las protagonistas bailan, los contenidos tropicales se aprecian en esos rostros y cuerpos exuberantes. Sólo habrá que nombrar algunos ejemplos para dar cuenta de ello: María Antonieta Pons en *Konga Roja* (1943) de Alejandro Galindo, *Pasiones tormentosas* (1945) de Juan Orol; Meche Barba en *Mujeres de cabaret* (1948) de René Cardona, *El pecado de Laura* (1948) de Julián Soler; Amalia Aguilar en *Al son del Mambo* (1950) de Chano Urueta, *Delirio tropical* (1951) de Miguel Morayta, *En cada puerto un amor* (1951) de Ernesto Cortázar (fotografía 4), *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout (fotografía 5), entre muchas otras.

⁵ En *Aventurera*, las diversas agresiones sexuales que experimenta Elena por parte de hombres distintos representa un abuso constante, pero también representan a lo masculino como algo revestido y *residual*. En este sentido Baudrillard escribe que lo masculino no ha sido nunca más que *residual*. Es una formación secundaria y frágil, que hay que defender a fuerza de baluartes, instituciones y artificios. La fortaleza fálica presenta, en efecto, todos los signos de la fortaleza masculina, es decir, de la debilidad. Subsiste sólo escudándose en una sexualidad manifiesta, en una finalidad del sexo que se agota en la reproducción o en el goce, no en la seducción como lo femenino (Baudrillard, 1989:22).



Fotografía 4. *En cada puerto un amor* (1951) de Ernesto Cortázar. En esta imagen destaca la construcción *exotista* de la cabaretera, en ella vemos al cuerpo como base sensual y eje narrativo de la imagen. Este *exotismo* se manifiesta por su acentuada extroversión corporal y su apertura total a los cinco sentidos; esto mediante una marcada expresión cinética, expresividad y diseños corporales representados por la danza.

Estas películas proponen la exposición de ese ideal corpóreo que enmudece y hace vibrar la época. Un ideal alusivo a un sincretismo corporal idealizado y expuesto con insistencia por los directores. En el cine de cabaret mexicano, el espectáculo de la razón en las clases altas es tedioso y abrumador, lejano a los deseos del cuerpo vigoroso y fantástico de las protagonistas. Éstas exhiben su desenfreno a través del baile, el movimiento frenético que se mezcla con la sangre y el vino del mundo violento del cabaret; impulsos motores de su voluptuosidad en escena que las muestran con los sentidos ardiendo. Un ritual corpóreo que sugiere en la cabaretera toda negación de la penitencia, el arrepentimiento y el ayuno cristiano. Las llamadas “rumberas del cine mexicano” usan ese *yo* corpóreo para escapar de la sociedad, como en una especie de intuición metafísica que se esconde

y antepone al pecado social y divino propuesto por la moral católica y conservadora que impera en la época.



Fotografía 5. *No niego mi pasado* (1951) de Alberto Gout. En la imagen, Ninón Sevilla nos permite observar cómo el *exotismo de la mujer nocturna* en diversos filmes, se manifiesta de múltiples formas, desde el plumaje que alude a un ave en la cabeza de la bailarina, hasta la fantasía del trópico vinculada a los atuendos y objetos de utilería en la representación y la narrativa corporal. En este contexto, el cuerpo y su narrativa quedan documentados en la época: música tropical como la rumba, el mambo, la conga o el bolero; un cuerpo exuberante y adiestrado en el baile, en donde converge lo negroide, lo mestizo o lo cosmopolita, así como la expresión de un contrasentido religioso entre otros aspectos.

En esta liberación del cuerpo y su permanencia implacable, vemos en la seducción, el erotismo y la sensualidad los valores únicos y fugaces del cuerpo vigoroso. Éstos aparecen como un proceso que se advierte en el *yo* transfigurado. Un *yo* capaz de tatuar el alma de su espectador hombre y de llenar épocas completas de fantasías.

El cuerpo de la exotista aparece atrapado entre siglos y llevado a su clímax de fortaleza física y psicológica en la expresión cinética de la danza, muy en contrasentido de lo místico y cristiano heredados

de épocas pasadas en México. Doctrinas morales inmovilizadoras del erotismo y la seducción, cuya rigidez y proyecto teológico proponen la reubicación de los sentidos en el corazón y en el espíritu, o como dijera Spinoza, una rigidez que propone la proliferación de una política de las pasiones tristes. Una política conservadora de las pasiones que no alcanza a la representación corporal de la llamada también “mujer fatal del cine mexicano”.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1989), *De la seducción*, Planeta, México (Obras maestras del pensamiento contemporáneo).
- Cardín, Alberto (1976), *Diablasas y diosas (14 perversas para 14 autores)*, Editorial Letras, México.
- Gadamer, Hans George (1991), *La actualidad de lo bello*, Paidós, España.
- García Riera Emilio (1997), *Historia documental del cine mexicano, 1920-1937*, 18 ts., Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes /Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco/Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1997.
- Praz, Mario (1930), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Monte Avila, Caracas.
- Ramón, David (1989), *Sensualidad, las películas de Ninón Sevilla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos Smith, Maya (1979), *La danza en México en la época colonial*, Casa de las Américas, La Habana.

